
Anuario de Literatura Comparada

1616

Melville Shakespeare

*Alfredo Carbantes
Levedea*

Literatura
del
regreso

Ediciones Universidad
Salamanca

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212> - CDU 821

Vol. 12 (2022)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
www.eusal.es

DIRECTOR:

Dámaso LÓPEZ GARCÍA (*Universidad Complutense de Madrid*)

SECRETARIA:

Rosario López Gregoris (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ASISTENTES EDITORIALES:

Raúl COSTAS PEREIRA, Pablo PESADO RODRÍGUEZ y Büke SAĞLAM

CONSEJO CIENTÍFICO:

Carlos ALVAR EZQUERRA (*Universitas Basiliensis-Universidad de Basilea*)

Vicenç BELTRÁN PEPIÓ (*Università della Sapienza*)

Jean BESSIÈRE (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III*)

Joseba GABILONDO (*Michigan State University*)

Francisco GARCÍA JURADO (*Universidad Complutense de Madrid*)

Albert LLORET (*University of Massachusetts Amherst*)

Daniel-Henri PAGEAUX (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III*)

José Antonio PÉREZ BOWIE (*Universidad de Salamanca*)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Rafael ALEMANY FERRER (*Universidad de Alicante*)

Francisco CHICO RICO (*Universidad de Alicante*)

María COLOM JIMÉNEZ (*Universidad Complutense de Madrid*)

Yolanda GARCÍA HERNÁNDEZ (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Asunción LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE (*Universidad Complutense de Madrid*)

MIRELLA MAROTTA (*Universidad Complutense de Madrid*)

Begoña ORTEGA VILLARO (*Universidad de Burgos*)

Mónica RIUS PINIÉS (*Universidad de Barcelona*)

Mónica MARTÍNEZ SARRIEGO (*Universidad Las Palmas de Gran Canaria*)

Alexandra SAAVEDRA GALINDO (*Universidad Nacional Autónoma de México*)

DIRECCIÓN PARA CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Facultad de Filosofía y Letras. Ciudad Universitaria de Cantoblanco

28049 Madrid

España

1616. Anuario de Literatura Comparada es la revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

Su periodicidad es anual y los artículos recibidos son evaluados por revisores externos a la revista mediante el sistema conocido como de doble ciego. *1616. Anuario De Literatura Comparada* se indiza en MIAR, DOAJ, ERIH+, EBSCO, Academic Search Premier, MLA - Modern Language Association Database, Proquest y Dialnet.

En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color Azul).

Las normas editoriales del *Anuario* están disponibles en

https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/about/submissions

Dirección electrónica: rosario.lopez@uam.es

SUSCRIPCIONES:

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas

C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)

Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: revistas@marcialpons.es

PEDIDOS:

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Plaza San Benito, 2. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)

Fax: 923 26 25 79. Correo-e: eusal@usal.es

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial

Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37080 SALAMANCA

Correo-e: bibcanje@usal.es

MAQUETACIÓN:

INTERGRAF

IMPRESIÓN:

NUOVA GRAFICESA, S. L.

DISEÑO DE CUB.:

JUAN R. BENITO

EDITOR TÉCNICO:

IVÁN PÉREZ MIRANDA

D. LEGAL:

S. 1.124-2011

ISSN:

0210-7287

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca. A tenor de lo dispuesto en las calificaciones *Creative Commons* CC BY-NC-ND y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir o crear obras derivadas) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y sin transformar los contenidos ni crear obras derivadas (ND).



CC BY-NC-ND



CC BY

ÍNDICE

LITERATURA DEL REGRESO

NOTA DE LA DIRECCIÓN.....	5
SANFILIPPO, Marina. <i>Literatura del regreso. Presentación</i>	9-17
ORTEGA VILLARO, Begoña. <i>La útica inalcanzable: el imposible regreso de los héroes griegos</i>	19-48
PEDROSA, José Manuel. <i>¿Odiseo memorioso o mentiroso? Relato testimonial, cuento de mentiras y batallitas de soldados viejos</i>	49-78
SCARPA, Domenico. <i>La palabra «tregua» en Primo Levi: un neologismo arcaico</i>	79-103
D'ALESSANDRO, Barbara. <i>Después del regreso del Lager: la literatura de la postmemoria en Italia</i>	105-127
GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. <i>Contrarretornos: nación y cosmopolitismo en el exilio español</i>	129-154
GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel. <i>Las lágrimas de Rambo: el regreso del (al) infierno</i>	155-178

VARIA

PALACIOS AMÉZQUITA, Camila. <i>Imaginación sobrenatural en los textos críticos de tres poetas de la Generación del 27</i>	181-202
SALCEDO GONZÁLEZ, Cristina. <i>Deméter y la revisión de los mitos clásicos: madres soñadas y madres cotidianas en la poesía contemporánea en lengua inglesa</i>	203-226
LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. <i>El monólogo filmico desde la Semiótica Comparada</i>	227-249
MARTÍNEZ BALLESTRÍN, Raquel. <i>Las teorías ficcionales en el realismo maravilloso. Hacia una definición semántico-extensional del género ...</i>	251-273

UNCETA GÓMEZ, Luis. <i>Texto e imagen en La cólera de Javier Olivares y Santiago García, o por qué la Ilíada sigue teniendo algo que decirnos</i>	275-282
RESEÑAS.....	295-303
AUTORES.....	307-312

TABLE OF CONTENTS

THE LITERATURE OF THE RETURN

SANFILIPPO, Marina. <i>Literature of the return. Presentation</i>	9-17
ORTEGA VILLARO, Begoña. <i>Unreachable Ithaca. The Impossible Return of the Greek Heroes</i>	19-48
PEDROSA, José Manuel. <i>Odysseus the One of Good Memory or the One of Lies? Testimonial Story, Tale of Lies and Old Soldiers' Tales</i>	49-78
SCARPA, Domenico. <i>The Word «Truce» in Primo Levi: An Archaic Neologism</i>	79-103
D'ALESSANDRO, Barbara. <i>After the Return from Lager: The Literature of Post-memory in Italy</i>	105-127
GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. <i>Counter-returns: Nation and Cosmopolitanism in the Spanish Exile</i>	129-154
GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel. <i>Rambo's Tears: The Return from (to) Hell</i>	155-178

VARIA

PALACIOS AMÉZQUITA, Camila. <i>The Supernatural Imagination in the Critical Texts of Three Poets of the Generation of '27</i>	181-202
SALCEDO GONZÁLEZ, Cristina. <i>Demeter and the Revision of Classical Myth: Dream Mothers and Everyday Mothers in Contemporary English Poetry</i>	203-226
LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. <i>The Filmic Monologue from the Comparative Semiotic</i>	227-249
MARTÍNEZ BALLESTRÍN, Raquel. <i>The Fictional Theories in the Marvellous Realism. Towards an Extensional-Semantic Genre Definition</i>	251-273

UNCETA GÓMEZ, Luis. <i>Text and Image in La cólera, by Javier Olivares and Santiago García, or Why the Iliad Still Matters</i>	275-282
REVIEWS.....	295-303
AUTHORS	307-312

NOTA DE LA DIRECCIÓN

El *Anuario 1616*, órgano de expresión de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, comenzó a publicarse en 1977, desde entonces hasta hoy ha traído en sus páginas, a los miembros de la Sociedad y a los lectores interesados, destacadas investigaciones y reflexiones sobre el estudio de la literatura y sobre el comparatismo. En 1977 la llamada «globalización» no era ni siquiera un rumor, pero quienes fundaron la Sociedad y el *Anuario* ya sabían que el mundo entero, en el proceso de su autococonocimiento, había estado siempre interrelacionado, y que todo él era un tejido de dependencias recíprocas que se explicaban entre sí. El futuro, como así ha sido, no podía sino estrechar aún más aquellos lazos, hacerlos más visibles y hacerlos, ciertamente, más necesarios que nunca.

Ni el estudio de la literatura ni el del comparatismo son en el tercer decenio del siglo XXI lo que eran en 1977, y el *Anuario 1616* ha acompañado las transformaciones de nuestro pensamiento y de nuestras relaciones académicas con la mayor atención y de forma continuada. Cada nuevo número del *Anuario*, que sigue haciéndose en papel, sin embargo, llega ahora, además, en el momento de su publicación a todos los rincones del mundo que tengan posibilidades de acceso digital. También la inmediatez planetaria con la que se hace presente cada número de *1616* es testimonio de una voluntad que pretende conocernos mejor.

Como no podía ser de otra forma, la dirección del *Anuario 1616*, junto con los colaboradores de cada número, seguirán dando testimonio de tradición y de renovación. La dirección desea que el *Anuario* siga siendo lo que siempre ha sido, un medio que dé testimonio de la forma en que la literatura y con ella todas las artes son reflejo del conjunto de la experiencia humana.

LITERATURA DEL REGRESO

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212917>

LITERATURA DEL REGRESO. PRESENTACIÓN¹

Literature of the return. Presentation

Marina SANFILIPPO

*Profesora titular de Universidad, Facultad de Filología, UNED
msanfilippo@flog.uned.es*

Recibido: 13/08/2022; Aceptado: 15/08/22; Publicado: 12/12/2022

Ref. Bibl. MARINA SANFILIPPO. LITERATURA DEL REGRESO. PRESENTACIÓN.
1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 9-17

RESUMEN: Este trabajo da unas claves generales sobre la sección monográfica dedicada a la literatura del regreso, mostrando cómo esta tiene un largo recorrido tanto en la oralidad como en la escritura y explicando las directrices que han marcado la selección de artículos.

Palabras clave: literatura del regreso; guerra; identidad; trauma; cuento folklórico.

ABSTRACT: This paper gives some general clues about the monographic section devoted to the literature of the return, showing how it has a long history both in oral and written form and explaining the guidelines that have marked the selection of articles.

Key words: Literature of the return; War; Identity; Trauma; Folktale.

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D con referencia PID2021-122438NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Qu'on revienne de guerre ou d'ailleurs
quand c'est d'un ailleurs
où l'on a parlé avec la mort
c'est difficile de revenir
et de reparler aux vivants.
(Delbo 1971, 45)

En la conmovedora e inclasificable obra de Herta Müller titulada *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* (2010), la voz narradora² sobrevive en un gulag agarrándose a la última frase que le dirige su abuela antes de que los rusos lo deporten: «Sé que volverás». Sin embargo, después de lograr volver cinco años más tarde a su Rumanía natal, el protagonista comenta de pasada: «A nosotros nos ocurriría lo mismo que a los prisioneros de guerra después de la Primera Guerra Mundial, que *el regreso duraría décadas*» (2010: cap. «Algún día llegaré al pavimento elegante», 5 de 7. La cursiva es mía). En efecto, el regreso, es decir, el hecho de ir o llegar otra vez al lugar desde el que nos habíamos alejado, no es algo tan sencillo como su mera perspectiva espacial parece sugerir. El personaje creado por Herta Müller no tarda mucho en llegar físicamente a la ciudad, la comunidad, la casa, la familia de las que la deportación le había separado, pero su sensación es que necesita décadas para recuperar su puesto en la comunidad, para volver a insertarse en un orden de existencia previsible, para lograr instalarse y pertenecer de nuevo a ese núcleo urbano y a ese grupo humano, porque en realidad su percepción es que «el campo [le] dejó volver a casa para generar la distancia precisa para agrandarse en [su] cabeza» (2010: cap. «Sobre los tesoros», 2 de 4) y, por tanto, no poder ya salir de allí, sino estar condenado a quedar atrapado en un regreso imposible que pone en cuestión su identidad misma, porque frecuentemente lo que «queda [es] el nombre de la persona, pero ese rótulo da permanencia a lo que puede ser una muda de identidad» (Serna y Pons 2013, 182).

Escribe Laura Quercioli Mincer: «Il mito del ritorno è parte delle grandi narrazioni alla base della cultura europea, o forse universale» (2010, 15) y empieza citando la Odisea, pero sin olvidarse de Eneas que vuelve del Hades o del hijo pródigo que retorna al seno de la familia. Paralelamente, si, en lugar de tener en cuenta solo la literatura escrita, miramos también hacia la narrativa oral y popular, cuya comunicación e intercambio constante

2. Personaje construido por la escritora Nobel de literatura a partir de los recuerdos del poeta germano-rumano Oskar Pastior (1927-2006), deportado por la Unión Soviética a un gulag en Ucrania de 1945 en 1950, a causa de su pertenencia a un grupo étnico considerado sospechoso por el régimen estalinista.

con la primera son indudables –por lo menos en la cultura del llamado mundo occidental–, vemos que, en el famoso esquema narrativo elaborado por Vladimir Propp en 1928 para analizar el cuento maravilloso (1968), la función que corresponde justo al «regreso del héroe» (que al principio del cuento tiene que abandonar siempre la seguridad del hogar por alguna situación de carencia o irresistible deseo), ocupa el lugar número 20 en una serie de 33. Si el abandono del hogar corresponde casi exactamente con el comienzo del relato, el regreso no suele representar el final, sino que puede estar seguido por hasta otras trece funciones. Es decir, el regreso es una larga etapa que, lejos de cerrar la peripecia, puede dar lugar a buena parte de la narración. Es verdad que esto sucede siempre en el cuento maravilloso y solo a veces en la literatura en general, pero aquel es un artefacto narrativo que en Europa acompaña al ser humano desde hace muchos siglos y representa un molde cuya influencia es innegable en buena parte de la ficción literaria (o, mejor dicho, de la ficción a secas, *cfr.* Cerami 1996, 64-66). Además, en este tipo de relato la narración puede también empezar justo en el momento en el que el/la protagonista vuelve a casa, como es el caso de Juan Soldado (ATU 326, *Soul Released from Torment*)³ o, para citar un ejemplo menos evidente, también de Caperucita Roja (ATU 333, *Little Red Riding Hood*) en sus variantes francesas más antiguas, en las que la chica cruza el bosque porque está volviendo a casa después de su primer periodo de trabajo como criada en una granja y ha sido pagada con un queso y un pan (Ténèze y Delarue 2000, 99 y ss.). Si en estas variantes remotas el lobo de Caperucita carece de la connotación sexual que quiso otorgarle Perrault y, en cambio, parece simbolizar directamente la muerte, también en el cuento Juan Soldado es fundamental el hecho de que el único capaz de enfrentarse y sobrevivir al encuentro con un alma en pena (o cualquier otro exponente del más allá) es alguien que regresa de la guerra, es decir, alguien que, al contrario de los habitantes del pueblo, ya ha tenido trato con la muerte de una forma parecida a la que sugiere Charlotte Delbo en los versos en epígrafe a este texto.

Por otra parte, como sugiere también José Manuel Pedrosa (en prensa), no podemos olvidar otras narraciones folklóricas que muestran hasta qué punto el tema y las dificultades de cómo comprobar la identidad de quien vuelve de la guerra no se limitan a la fascinación por historias reales como la de Martin Guerre (tan profundamente y repetidamente estudiada por Natalie Zemon Davis, (2008 y 2013 [1983]), que ha inspirado numerosas obras literarias y películas, sino que están en la base de producciones ficcionales

3. O, en la tradición hispánica, ATU 330A o ATU 330B, mezclados con ATU 326.

que van desde romances tan difundidos como el de las «Señas del marido» (Pimentel García 2020, n. 136), en el que la esposa que espera al marido que partió años antes a la guerra, al igual que Penélope, es incapaz de reconocerle cuando este vuelve, hasta cuentos folklóricos como el tipo 939A (*Killing the Returned Soldier*), que pone en escena a unos padres incapaces de reconocer a su hijo en el soldado anónimo que, con la idea de darse a conocer al día siguiente y dividir con ellos el botín fruto de la guerra y los saqueos, les pide alojamiento por una noche: sin dudarlo, el hombre y la mujer matan al joven dormido para apoderarse de sus riquezas y, en ausencia de un perro como Argos que pueda reconocerlo más allá de cómo sus vivencias bélicas o los avatares de la vida misma le hayan transformado, solo cuando es demasiado tarde, y gracias a la intervención de una tercera persona, llegan a comprender que, sordos a la voz de la sangre, han asesinado a su propio vástago⁴.

Este monográfico propone seis calas en esa sección fundamental de la literatura que hemos querido llamar «literatura del regreso», un tema inagotable que, como adelantaba, está en los orígenes mismos de la textualidad artística oral y escrita, sobre todo en Europa y su macrosfera de influencia cultural, en la que Ulises, con su larga y difícil vuelta a casa, con su «retorno a sí mismo», sigue teniendo, a pesar de las críticas de Emmanuel Levinas a esta centralidad, un peso simbólico que no disminuye con el pasar de los siglos. De hecho, se han seleccionado solo estudios que atañen a autores y autoras que pertenecen a las culturas euro-norteamericanas, porque como coordinadora de la sección monográfica creo que, en este tema, existe una clara *geonarratología*⁵, por lo menos para lo que se refiere a cualquier narración con fondo autobiográfico, como analizó McAdams (2006 y 2013). A pesar de limitar geográficamente la selección, el tema era tan amplio que fue necesario acotarlo mejor y, pensando en la causa del viaje de regreso de Ulises, se pidió indagar en regresos desde (o posteriores a) un conflicto bélico, dejando para otra ocasión contemplar otras opciones como el retorno después de desplazamientos debidos a migraciones o viajes.

Sin entrar en reflexiones sobre las complejísticas relaciones entre literatura y realidad extratextual, los artículos están ordenados según la secuencia cronológica de los hechos históricos a los que hacen referencia y la perspectiva del comparatismo propia de esta revista a veces está incluida en el trabajo mismo, mientras que en otros casos nace de la visión de

4. Se trata de una narración muy difundida en distintas áreas geográficas (Uther 2004, I, 583). Para un estudio de las versiones hispánicas, *cfr.* Fradejas Lebrero (2007-2008).

5. Utilizo el concepto de acuerdo con las teorías desarrolladas por el semiólogo Stefano Calabrese (2018).

conjunto de toda la sección monográfica. Dentro de las casi infinitas posibilidades de una investigación de este tipo, no hemos querido centrarnos en una época determinada, aunque la literatura vinculada a las contiendas del siglo XX es la que representa el capítulo más extenso, puesto que es la materia estudiada en cuatro de los seis artículos. Por otra parte, el vincular los regresos a los conflictos bélicos tenía el riesgo de ofrecer una perspectiva exclusivamente masculina, sin embargo, ya en el primer artículo, dedicado a los *nostoi* de héroes griegos, María Begoña Ortega Villaro no centra únicamente en hombres su investigación sobre regresos imposibles y desintegración de la identidad, sino que al lado de Odiseo y Diomedes coloca la figura de Medea, cuyo mito tiene un largo recorrido en el siglo XX, con reescrituras muy vinculadas a realidades bélicas, como por ejemplo la que Corrado Alvaro elaboró en 1949 pensando en las mujeres supervivientes de los *lager*. Ortega Villaro ofrece un panorama significativo de la pervivencia en la ficción contemporánea de distintos regresos imposibles cuyo primer retrato literario se debe a los antiguos griegos.

José Manuel Pedrosa, en cambio, rescata una expresión despectiva como las «batallitas de viejo» para aproximarse al problema desde un campo poco transitado. Sabemos que una de las formas de hacer más soportable el trauma es la fabulación alrededor del evento que causó la lesión psíquica y en este sentido el artículo de Pedrosa aporta claves originales sobre relatos de veteranos, soldados viejos y rotos que con palabras exageradas y relatos de mentiras dan cuenta de las más variadas guerras, reales o ficcionales, desde la de Troya hasta la de las Malvinas pasando por las de Aureliano Buendía, que representa la otra cara de la moneda, puesto que cristalizó la experiencia bélica en un nudo de mutismo pertinaz, vinculado a un «recuerdo replegado hacia dentro».

Los dos estudios siguientes se centran en una literatura del regreso especialmente complicada, puesto que el retorno del que se habla es el que tiene su punto de partida en los *lager* nazis. Domenico Scarpa, especialista en Primo Levi, propone una lectura atenta y original de *La tregua*, el segundo libro del autor turinés, que en su primera obra había puesto a Ulises en el centro mismo de su escritura (Destefani 2015). Recordemos que Primo Levi cierra su descripción de la vuelta a casa a través de una Europa revuelta con la imagen inquietante de que el regreso fue solo un sueño, mientras que «nulla era vero all'infuori del Lager» (2017 I, 470). El profundo conocimiento que Scarpa tiene de la prosa leviana le permite mostrarnos hasta qué punto el autor dominaba el oficio literario, para construir una obra que, lejos de ser solo testimonial, aprovecha y juega con una vasta biblioteca de alusiones literarias para dar cuenta de un viaje de vuelta que permite no pensar todavía en el regreso a la realidad cotidiana.

Barbara D'Alessandro, que es miembro del Proyecto de Investigación interdisciplinar *Narrating the Trauma in European Literatures and Cultures from the second half of the 19th Century to the «late modernity»: a Comparative Approach to Memory and Post-memory narratives in Italy and Europe*, dirigido por Franca Sinopoli, se mueve como Scarpa en el ámbito de la literatura en lengua italiana, aunque las representaciones literarias del regreso en las que investiga, desde la perspectiva de los *Trauma Studies*, no quedan encerradas en la mera óptica nacional, puesto que la estudiosa se centra en las obras de escritoras translingües como la húngara Edith Bruck, cuyo regreso imposible no fue solo geográfico sino incluso lingüístico, o la alemana Helena Janeczek, de padres judíos polacos, que escogió también el italiano como lengua de expresión literaria. En este segundo caso, y apoyándose también en el análisis de la obra de Lia Tagliacozzo, la investigadora pone de manifiesto cómo, a veces, la dificultad del regreso proyecta su alargada sombra sobre generaciones posteriores a la de los y las deportadas, condenándolas a reconstruir el pasado familiar para que este regrese a su presente en lugar de representar un vacío silencioso y destabilizante.

Permítaseme aquí recordar el nombre de otra autora que hubiera merecido un puesto de honor dentro de este monográfico, aparte de encabezarlo gracias a los versos iniciales de esta presentación: la francesa Charlotte Delbo, que tantas páginas dedicó a desarrollar la idea de la radical imposibilidad del regreso después de guerras y deportaciones (en su obra no aparecen solo las vivencias de su paso por los campos alemanes como partisana francesa apresada en 1942, sino que dedicó su escritura también a la guerra de Argelia o a la resistencia contra la dictadura de los coroneles griegos). *Mesure de nos jours*, el tercer libro de su trilogía de *Auschwitz et après* –cuyo primer libro se titula programáticamente *Aucun de nous ne reviendra* (1970)–, retrata el regreso fraccionando y multiplicando la voz narradora en una infinidad de yoes (femeninos, pero también masculinos) que nunca acaban de volver, mostrando la falacia del mito odiseico de la vuelta a uno mismo, cuando lo que una ha vivido ha logrado borrar memoria, identidad e incluso cualquier otra realidad, sin que quede ninguna percepción ni del yo anterior ni de la posibilidad de un después:

Avec difficulté, par un grand effort de ma mémoire – mais pourquoi dire: effort de la mémoire, puisque je n'avais plus de mémoire? – par un effort que je ne sais comment nommer, j'ai essayé de me souvenir des gestes qu'on doit faire pour reprendre la forme d'un vivant dans la vie. (1971, 11)

El regreso se puede alargar indefinidamente, sin que la persona logre regresar nunca a sí misma:

Si on me demandait ce qui c'est passé depuis le retour, je répondrais: rien. Je les admire celles qui ont eu le courage de se remettre à vivre après. [...]. Je me répète pour m'en assurer qu'il y a vingt-cinq ans que nous sommes rentrés, sinon je ne le croirais pas. Je le sais comme on sait que la terre tourne, parce qu'on l'a appris. (1971, 40-41)

Volviendo a los textos del monográfico, el artículo de Antonio Gómez L-Quiñones propone una ampliación del tema, al ocuparse de una literatura que no nace inmediatamente después de una guerra, sino que surge desde el exilio causado por un conflicto bélico. Por tanto, el estudioso se ha ocupado, desde una perspectiva filosófica a la par que literaria, de ese deseado y en la mayoría de los casos pospuesto regreso desde el exilio causado por la guerra civil española y la victoria franquista, algo que, en una carta, un escritor como Ramón J. Sender, que nunca volvió definitivamente a España a pesar de desearlo de forma casi obsesiva, llamó con ironía la «operación retorno»⁶. Antonio Gómez L-Quiñones presenta una perspectiva original al plantear que los y las exiliadas terminaron cuestionando las implicaciones ideológicas del mismo gesto del retorno a un hogar-nación y a un proyecto literario nacional.

La última contribución presenta el regreso desde un conflicto cuya representación conocemos más desde el cine que desde la literatura, como pone de manifiesto la forma en la que el autor, Manuel González de la Aleja Barberán, ha titulado su artículo: «Las lágrimas de Rambo: el regreso del (al) infierno». El estudioso ha seleccionado algunos textos narrativos para mostrar cómo la literatura supo dar cuenta de las profundas cicatrices que la guerra de Vietnam dejó en aquellos que participaron en ella.

Esta sección monográfica empezó a gestarse en junio de 2021, cuando el mundo occidental estaba lidiando con la pandemia de la COVID-19, pero los estragos de la guerra a los ojos de la gran mayoría de la ciudadanía de la Unión Europea parecían más un objeto de estudio y recuerdo que una realidad cercana y una amenaza vertiginosa. Sin embargo, en 2022, las voces de los autores estudiados suenan de otra manera: la frase «Guerra è sempre», con la que Mordo Nahum, el griego amigo de Primo Levi en *La Tregua*, resume para su joven compañero cómo funciona el mundo, sacude la conciencia de más de una persona. Espero que, para cuando se publique la revista, la situación mundial haya recobrado su equilibrio a través de una solución justa, pacífica y respetuosa para los seres humanos que ahora mismo sufren en o por la guerra desencadenada por la agresión de Rusia a Ucrania. ¡Que para todos ellos el regreso sea una opción posible!

6. *Cfr.* Belmonte Serrano (2017, 659).

BIBLIOGRAFÍA

- BELMONTE SERRANO, José. «Nueve cartas inéditas de Ramón J. Sender: Imágenes del imposible regreso». *Hispania*, diciembre 2017, 100(4), pp. 650-680.
- CALABRESE, Stefano. *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*. Milano-Udine: Mimesis (Eterotopie), 2018.
- CERAMI, Vincenzo. *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*. Torino: Einaudi, 1996.
- CIRESE, Alberto Mario y Liliana SERAFINI. *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, con la collaborazione iniziale di Aurora Milillo. Roma: Ministero di Beni culturali e ambientali - Discoteca di Stato, 1975. (Se puede descargar on line: <http://www.icbsa.it/index.php?it/114/tradizioni-orali-non-cantate>).
- DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970.
- DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après II. Mesure de nos jours*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.
- DESTEFANI, Sibilla. «Ulisse nelle camere a gas: la *mise en abîme* di «Inferno» XXVI in *Se questo è un uomo* di Primo Levi». *NeMLA Italian Studies*, 2015, XXXVII, Special Issue: *The Jewish Experience in Contemporary Italy*, pp. 97-118.
- FRADEJAS LEBRERO, José. «Apostillas al catálogo tipológico del cuento folklórico español – II». *Estudios de literatura oral*, 2007-08, 13-14, pp. 139-158. Disponible en <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/1695>
- LEVI, Primo. *La tregua*. En *Opere Complete* I-II, pp. I, 305-473. Torino: Einaudi, 2017 [1963].
- MCADAMS, Dan P. «The Redemptive Self: Stories Americans live by». New York: Oxford University Press, 2006.
- MCADAMS, Dan P. «Exploring Psychological Themes Through Life-Narrative Accounts». En HOLSTEIN, J. A. y J. F. GUBRIUM (eds.). *Varieties of narrative analysis*. London: Sage, 2013, pp. 15-32.
- MÜLLER, Herta. *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*. Trad. del alemán de Rosa Pilar Blanco. Madrid: Siruela, 2010 (EPUB).
- PEDROSA, José Manuel. «Odiseo violado, llorón y endógamo». En *Odiseo, el Cid, don Quijote y otros cuerpos tergiversados*. Ciudad de México: UNAM (en prensa).
- PIMENTEL GARCÍA, Miriam. «Catálogo-índice de romances y canciones narrativas de tradición oral». *Boletín de Literatura Oral*, 2020, anejo 5, pp. 911. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/5713>
- PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Second Edition Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner/New Introduction by Alan Dundes. Austin: University of Texas Press, 1968.
- QUERCIOLO MINCER, Laura. *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*. Roma: Lithos, 2010.
- SERNA, Justo y Anaclet PONS. «Coda. La identidad y la imaginación (Martin Guerre regresa de nuevo)». En Zemon Davis, Natalie. *El regreso de Martin Guerre*. Madrid: Akal, 2013, pp. 179-202.

- TENÈZE, Marie-Louise y Georges DELARUE. *Nannette Lévesque conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*. Paris: Gallimard, 2000.
- UTHER, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows' Communications 284, 285, 286. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 2004.
- ZEMON DAVIS, Natalie. «Les silences des archives. Le renom de l'histoire». *Annales du Midi*, octubre-diciembre 2008, 120/264, pp. 467-483. https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_2008_num_120_264_7239
- ZEMON DAVIS, Natalie. *El regreso de Martin Guerre*. Madrid: Akal, 2013 [1983].

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162022121948>

LA ÍTACA INALCANZABLE: EL IMPOSIBLE REGRESO DE LOS HÉROES GRIEGOS

Unreachable Ithaca. The Impossible Return of the Greek Heroes

Begoña ORTEGA VILLARO
Universidad de Burgos
bortegav@ubu.es

Recibido: 31/03/2022; Aceptado: 30/04/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. BEGOÑA ORTEGA VILLARO. LA ÍTACA INALCANZABLE: EL IMPOSIBLE REGRESO DE LOS HÉROES GRIEGOS. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 19-48

RESUMEN: Los antiguos griegos, obligados durante toda su historia a partir y a regresar, fabularon sobre la dificultad o imposibilidad del retorno. Muchos de estos relatos se encontraban recogidos en el poema épico perdido *Nóstoi* (*Los regresos*), donde se relataba la vuelta al hogar de los héroes que combatieron en Troya. Sin duda, es el regreso de Odiseo/Ulises el que ha proyectado una sombra más fructífera en la literatura posterior, pero no es el único. Como figuras complementarias a la de Ulises, se presenta a Diomedes, el compañero de Ulises, y a Medea. En el trabajo se analizan las distintas formas de alejamiento y de regreso que representan estos personajes y su recepción en muchos relatos posteriores, de los que se ofrece una panorámica significativa.

Palabras clave: regreso; exilio; Ulises; Diomedes; Medea; recepción clásica.

ABSTRACT: The ancient Greeks, forced in their history to leave and go back, fabled about the difficulty or impossibility of returning. Many of those stories were collected in the lost epic poem *Nóstoi* (*Returns*), that told of the homecoming of the heroes who had fought in Troy. Undoubtedly, it is the return

of Odysseus/Ulysses that has cast a more fruitful shadow in later literature, but it is not the only one. Together with Ulysses, his companion Diomedes and Medea are also featured. This essay analyzes the different ways of leaving and returning that these characters represent and their reception in many subsequent narratives, of which a significant overview is offered.

Key words: Return; Exile; Ulysses; Diomedes; Medea; Classic reception.

El exilio es una experiencia universal y lo son también los múltiples sentimientos generados por él, entre ellos la *nostalgia*, literalmente el «dolor del regreso». El regreso que duele por ser imposible, porque el lugar del que se partió es inaccesible, o inexistente, o ya no deseado. Dentro de la cultura occidental hay una figura que los encarna a todos, Odiseo/Ulises, por su multiplicidad y ambigüedad en los poemas homéricos, que lo han convertido en el más fructífero de los temas heredados de la Antigüedad. Toda panorámica sobre el «regreso» ha de tenerlo como punto central, pero hay otras figuras que también lo encarnan y de las que escogeremos dos por la diferente perspectiva que ofrecen, Diomedes y Medea¹.

1. LOS *NÓSTOI*

Los antiguos griegos fueron un pueblo en perpetuo movimiento, sujetos de una diáspora incesante obligada por la búsqueda de nuevos asentamientos, por el comercio o por la guerra. Un rasgo tan nuclear de la esencia del pueblo heleno no podía dejar de ser tema seminal de buena parte de sus narraciones míticas y legendarias situadas en un tiempo irreal poblado de héroes y dioses.

Los griegos viajaban ya en época micénica (siglos XII-XI a. n. e.) con fines comerciales, generando ya ciertos relatos acerca de esos viajes. A partir del siglo IX a. n. e. los griegos comenzaron a establecerse en las costas mediterráneas. En ese momento los mitos de época micénica se resemantizaron para ocuparse del complejo fenómeno de la colonización griega (Schettino 2012, 3), que generó innumerables situaciones de abandono del hogar, a veces recuperado, pero las más perdido irremisiblemente.

1. Trabajo realizado en el marco del Proyecto *«Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades»* (PID2019-107253GB-I00).

Conocemos esos mitos principalmente por dos vías: por una parte, aparecían en la colección llamada *Nóstoi* (*Regresos*), que recogía la vuelta de los héroes griegos de la guerra de Troya y que era, en realidad, un mosaico de las distintas resoluciones al regreso del largo exilio provocado por la guerra. Se atribuye a un autor por lo demás desconocido, Agias de Trezén. El texto no se ha conservado y solo conocemos la obra por distintas noticias en autores posteriores, como Ps.Apolodoro, en su *Biblioteca* (s. I o II) o el erudito bizantino Focio, en el siglo IX. La segunda vía es la *Odisea*, donde se encuentran incrustados algunos de estos relatos:

Arrasado que hubimos el alto castillo de Príamo,
en las naves volvíamos y un dios dispersó a los aqueos:
en su ánimo Zeus tramó la ruina en la vuelta
a los dánaos, pues no fueron todos sensatos ni justos.
Muchos de ellos tuvieron por esto un funesto destino
en la ira fatal de la hija del padre terrible,
la ojizarca, que allí desavino a los hijos de Atreo. (*Odisea* 3.130-198)²

A lo largo de la obra se van recordando los regresos de Néstor, Menelao, Agamenón³ y, por supuesto, el del propio Odiseo. La relación entre estos dos relatos, los *Nóstoi* y la *Odisea*, no está definitivamente establecida, pero es muy posible que convivieran entrecruzándose los temas y los personajes (Malkin 1998, 35-36). A un relato unitario «Sobre los regresos de los aqueos» parece referirse la *Odisea* (1.326, 10.15), aunque del resumen que se conserva de los *Nóstoi* (*vid.* en Bernabé Pajares 1979, 194-195) se deduce que la obra narraba la vuelta de los Atridas, Menelao y Agamenón, pero también incluía otros relatos, como la de Calcante y la de Neoptólemo. Uniendo y ordenando los relatos de las dos obras, *Odisea* y *Nóstoi*, como ha hecho Danek (2015, 358)⁴, se puede delinear un esquema narrativo sencillo:

Los aqueos salen juntos de Troya. Atenea les envía una tormenta que les afecta a todos, aunque cada uno estaba en un lugar distinto, con resultados diferentes: unos mueren, otros pierden la mayoría de sus barcos y una gran parte de ellos son desviados de su rumbo y se pierden en el regreso.

2. Las traducciones de todos los textos proceden de las ediciones listadas en la Bibliografía final.

3. *Odisea* 3.130-198 y 3.254-312 (Néstor y Diomedes); 4.351-586, 492-537 y 555-560 (Menelao); 11.409-434 (Agamenón y Áyax el menor).

4. El estudio de este esquema y su relación con la *Odisea*, que aquí resumimos, procede de este trabajo.

Alrededor de estos héroes viajeros hay dos tipos de variantes narrativas: una, encarnada fundamentalmente por el Odiseo homérico, que se mueve entre elementos sobrenaturales (monstruos, dioses), mientras que los restantes *nóstoi* se ocupan de hechos reales, verosímiles: tormentas, naufragios, conflictos con otras gentes. Entre estas variantes, las más fructíferas en época clásica han sido las de aquellos héroes que no regresaron y que fueron a un lugar distinto al suyo, donde se establecieron convirtiéndose así en *oikistēs* «fundador de una colonia», como Filoctetes (en el mar Jónico), Eneas (en el Tirreno) o Diomedes (en el mar Adriático). Estos relatos son muy abundantes, sobre todo en un ámbito local y en una época posterior a la colonización griega; las nuevas *poléis* convertían, así, en su fundador a alguna figura mítica, con lo que ganaban cierta autoridad sobre las demás. De entre todos ellos, nos ocuparemos a continuación de Odiseo y de Diomedes, su habitual compañero en la *Ilíada*.

2. ODISEO/ULISES

Salió Odiseo de Troya dispuesto a llegar en pocas jornadas a su Ítaca natal. De hecho, Odiseo no era un viajero o exiliado voluntario. Su objetivo, desde el momento en que salió de Ítaca, fue volver: «No hay mal como este de andar vagabundo / para el pobre mortal» (*Odisea* 15.343-344). Pero los dioses tenían otros planes y le enfrentaron a numerosas pruebas, entre ellas morar en paraísos como la isla de Circe, una vez neutralizados sus instintos mágicos, o la de Calipso, donde vivió siete años. A pesar de que la diosa le prometía la eterna juventud si aceptaba seguir con ella, Odiseo

[...] no acababa
de secarse en sus ojos el llanto, se le iba la vida
en gemir por su hogar, porque no le agradaba la diosa:
pero ella imponíale su gusto y el héroe por fuerza
a su lado pasaba la noche en la cóncava gruta.
Iba, en cambio, a sentarse de día en la playa o las rocas
destrozando su alma en dolores, gemidos y en lloro
que caía de sus ojos atentos al mar infecundo. (*Odisea* 5.151-158)

Su enfermedad, la nostalgia, solo tenía una cura. Así lo reconoce ante los reyes de los feacios, junto a la bella Nausícaa, que había quedado prendada de ese naufrago encontrado en su costa: «mas a mí dadme ayuda, que vuelva al país de mis padres / prestamente: ¡padezco hace tanto sin ver a los míos!» (*Odisea* 7.151-152).

Sus anfitriones favorecerán su vuelta, aunque nadie sabe que la prueba más difícil la encontrará en su añorado hogar. Allí tendrá que luchar por su hacienda y por su esposa, haciendo gala de toda su astucia de héroe «de muchos ardides» y también de toda la crueldad del héroe guerrero. Finalmente, vence y, tras su victoria, puede acostarse en la cama que él talló, tantos años antes, junto a su esposa. Odiseo ha regresado. Pero cierto desasosiego invade al oyente o lector: no sabemos si es posible que, tras veinte años de lejanía, de muerte, de naufragios, de dolores y de amantes, el Odiseo que se tumba junto a Penélope tenga un regreso feliz, ni si es posible que lo tenga Penélope, tras tanto tiempo de luchar en silencio y sola por mantenerlo todo dispuesto para esa vuelta tan largamente demorada. En realidad, en el propio poema se encuentra una posible respuesta a esta pregunta. Tiresias, a quien ha ido a buscar Odiseo al Hades para averiguar el modo de volver a Ítaca, le dice:

Verdad es que al llegar vengarás sus violencias; mas luego
que a los fieros galanes des muerte en tus salas, ya sea
por astucia, ya en lucha leal con el filo del bronce,
toma al punto en tus manos un remo y emprende el camino
hasta hallar unos hombres que ignoren el mar y no coman
alimento ninguno salado, ni sepan tampoco
de las naves de flancos purpúreos ni entiendan los remos
de expedito manejo que el barco convierte en sus alas.
Una clara señal te daré, bien habrás de entenderla:
cuando un día te encuentres al paso con un caminante
que te hable del bieldo que llevas al hombro robusto,
clava al punto en la tierra tu remo ligero y ofrece
al real Posidón sacrificios de reses hermosas,
un carnero y un toro, un montés cubridor de marranas;
luego vuelve a tu hogar, donde harás oblación de hecatombes
uno a uno a los dioses eternos que pueblan el cielo
anchuroso; librado del mar, llegará a ti la muerte,
pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma
de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno
venturosas serán. Estas son las verdades que anuncio. (*Odisea* 11.118-137)

Esta profecía de Tiresias es una de las mayores incógnitas de la obra. Parece que recoge relatos previos o al menos contemporáneos (Malkin 1998, 120-123), que no se han conservado, y que se desarrolló en otros posteriores, también perdidos⁵. Sin embargo, en la tradición posterior

5. En concreto, la *Tesprócida* y la *Telegonía*, respectivamente. Odiseo, tras la muerte de los pretendientes, visitó varias regiones, como Élide o Tesprocia, y acabó muriendo a

esos relatos no tienen ningún peso: todo lo que se sabe de la muerte de Odiseo está en estas misteriosas palabras de Tiresias⁶, y sobre ellas se fabularán después los finales del héroe que, en numerosas ocasiones, no sucederán felizmente en Ítaca. El propio Odiseo se lo anuncia en parte a Penélope: «[Tiresias] me ordenó visitar muchas ciudades y gentes» (*Odisea* 23.167). Muchas ciudades y gobernantes, que deseaban contar con un héroe como Odiseo entre sus ancestros, se incluyeron en el catálogo implícito en esas palabras (Stanford 2013, 120-121). Después, modernos tratamientos del héroe fueron convirtiéndolo en un Odiseo, ya Ulises, diferente: aquel a quien le impedían el regreso no los dioses, sino su propia inquietud, su propio deseo de explorar y conocer. Desde el punto de vista de su recepción, a esta «versión» se le suman, al menos, otras dos: por una parte, Ulises se va a desarrollar como el arquetipo del que está fuera, del exiliado, del que ha de vivir en tierra extraña. En realidad, Odiseo solo vive esa situación con Calipso, de la que no puede huir hasta que los dioses ordenan a la diosa dejarlo marchar. El resto de los veinte años está o haciendo lo que debe como héroe (luchar en Troya) o intentando llegar a casa. Por otra, y esta sí que es completamente moderna, Odiseo puede encarnar al que, al regresar, no encuentra lo que añoraba. Pasaremos ahora a analizar algunas obras representativas de cada una de estas facetas de los regresos imposibles de Ulises.

2.1. *Ulises. El viajero inquieto*

A pesar de su enorme deseo de regresar, Odiseo se abre a conocer y a experimentar, a desembarcar en todos los puertos y saber de las gentes que allí viven (p. ej., en el episodio del Cíclope: «Mis leales amigos, quedad los demás aquí quietos / mientras voy con mi nave y la gente que en ella me sigue / a explorar de esos hombres la tierra y a ver quiénes sean» (*Odisea* 9.172-174). Pero, como señala Stanford (2013, 121), en la *Odisea* los deseos de su protagonista producen un movimiento centrípeto, que se orienta esencialmente hacia casa, mientras que otros Ulises posteriores⁷ son centrífugos, se orientan

manos del hijo que había tenido con Circe o Calipso, Telégono. *Vid.* Bernabé Pajares (1979, 215-225) y Burgess 2014.

6. Incluso en griego es ambiguo: *ex balós*, aquí traducido como «librado del mar», puede significar también «desde el mar», «fuera del mar», «lejos del mar».

7. Algunos tratados someramente aquí. *Vid.*, para la pervivencia del tema Ulises, entre otros muchos trabajos, Hall 2008, Stanford 2013 y Ortega Villaro en Homero (2019b, 65-96).

hacia fuera⁸. El que inicia ese cambio es Dante. Ulises protagoniza uno de los cantos más famosos del *Infierno*, el XXVI. En el círculo de los embaucadores, encerrado en una doble llama ardiente con Diomedes, relata a Virgilio su final: tras abandonar a Circe, renunció a volver junto a su esposa y su hijo. Y con unos pocos compañeros y en una sola nave, se lanzó a mar abierto, hacia poniente. Tras cinco meses de navegación constante y cuando les parecía por fin avistar una alta montaña en el horizonte, fueron tragados por un gran remolino. No hay explicación unánime para este episodio⁹, pero parece claro que su pecado es la curiosidad intelectual. Stanford (2013, 22) afirma que «Junto a la concepción de Ulises de Homero, la de Dante, a pesar de su brevedad, es la más influyente de la evolución del héroe errante». Dante abrió un camino gracias al cual Ulises se convirtió en el símbolo del deseo del viajero incansable¹⁰, de la no permanencia, del exilio autoimpuesto, de la prohibición a uno mismo del regreso, al plantear la innovación más radical: Ulises jamás regresó a Ítaca¹¹. A diferencia de él, muchos autores posteriores trazan lo que se llama «la segunda odisea», un nuevo viaje tras llegar a su reino, más consecuente con la profecía de Tiresias. El Ulises inquieto que se va de Ítaca tras volver puede así ser un telón de fondo, como en la película *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984)¹², o constituir el núcleo evidente en una de las continuaciones más importantes, por su gran simbolismo, la *Οδύσσεια (Odisea)* de Nikos Kazantzakis (1938)¹³, que comienza también en el momento que el héroe abandona Ítaca por segunda vez, cuando asume que su destino es el viaje constante. Tras sus vagabundeos en busca de sí mismo, acaba su vida en las soledades árticas y sus últimas palabras parecen traer un eco de las de Dante:

Todas las cosas dispersáronse como una neblina, y sólo un grito aún resonó por un instante en las aguas celestes del-final-de-la-noche: «¡Vamos, amigos, que ha soplado favorable la brisa de Caronte!». (Kazantzakis 2018, vv. 1394-1396)

8. Contrapuestas claramente en el poema «Peregrino», de Luis Cernuda, en *Desolación de la químera* (1962): «¿Volver? Vuelva el que tenga, / tras largos años, tras un largo viaje, / cansancio del camino [...] Sin hijo que te busque, como a Ulises, / sin Ítaca que aguarde y sin Penélope. / Sigue, sigue adelante y no regreses, / fiel hasta el fin del camino y tu vida».

9. Como aproximación, *vid.* Cerri 2007 y Moudarres 2016.

10. Lo que le permite a Borges (1989, 240) afirmar que «En *Las mil y una noches* hay ecos de Occidente. Nos encontramos con las aventuras de Ulises, salvo que Ulises se llama Simbad el Marino».

11. El motivo, gracias a Dante, se ha convertido en el rasgo más característico de la recepción del tema de Ulises en la literatura italiana, especialmente en la del siglo XX, *vid.* Schironi 2015.

12. Analizada por López Gregoris 2007.

13. *Vid.* González Vaquerizo 2013.

2.2. *La decepción del regreso*

A menudo el errante consigue regresar a su patria añorada, para comprender que ese movimiento que le ha empujado hacia ella tanto tiempo ha sido inútil: su patria ya no existe o sus ojos ya no son capaces de ver lo que veían. Es probablemente la resignificación más pesimista del tema Ulises, la constatación desolada del paso del tiempo¹⁴. Citando a Borges (1983, 57): «Proust decía que cuando uno extraña un lugar, lo que realmente extraña es la época que corresponde a ese lugar; que no se extrañan los sitios, sino los tiempos»¹⁵. Mientras Ulises vive sus aventuras, mientras está en brazos de Calipso o Circe, el tiempo se detiene, todo es nuevo cada día. Pero al llegar a su hogar, es consciente de que no ha regresado al «donde» y al «cuando» que él añoraba. Este motivo está, a menudo, enlazado con el anterior, como causa negativa de la segunda partida de Odiseo¹⁶.

Así, el poema *Ulysses* de Tennyson (1833), visto en sus últimos versos, parece la expresión alegre y entusiasmada del deseo que movía al Ulises de Dante: «Made weak by time and fate, but strong in will. / To strive, to seek, to find, and not to yield»¹⁷; sin embargo, en su inicio presenta un tono muy distinto:

It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me. (Tennyson 2002, 84)¹⁸

Esta concatenación de sentimientos en el ánimo de Ulises la encontramos también en el poema *Ιθάκη (Ítaca)*, de Constantino Cavafis (1911), que asimismo aúna este motivo y el anterior en su defensa del viaje como

14. Hall (2008, 165-173) lo analiza como un movimiento (opuesto a la positiva experiencia del viaje, analizada desde el punto de vista de la psicología jungiana), muy representado en el cine y la literatura, especialmente la posterior a la II Guerra Mundial, ejemplificándolo con la novela de Milan Kundera, *La ignorancia*, de 1999.

15. O en palabras de Joaquín Sabina, en la canción *Peces de ciudad* (del álbum *Díme-lo en la calle*, 2002): «Al lugar donde fuiste feliz no deberías tratar de volver».

16. Para la íntima relación entre «nostalgia» y «decepción», en el capítulo «Déception d'Ulysse» en Jankélévitch (1983, 352-362).

17. «[...] mas fuertes en querer / luchar, hallar, buscar y no rendirnos». Tennyson (2002, 89).

18. «De poco sirve que yo, un rey ocioso, / junto a este mudo brezo, entre estos riscos baldíos, / con una anciana esposa, reparta y distribuya / leyes desiguales a una raza salvaje / que atesora y duerme, se alimenta y me ignora». Tennyson (2002, 84).

postergación del regreso a Ítaca, «que no tiene ya nada que darte», solo es el puerto al que llegar:

Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguardar a que Ítaca te enriquezca. (Cavafis 1991, 61)

La idea la desarrolla Cavafis, antes de este famosísimo poema, en otro, menos conocido, titulado *Δεύτερα Ὀδύσσεια* (*Segunda odisea*, 1894)¹⁹, significativamente encabezado por «Dante, Infierno, Canto XXVI / Tennyson “Ulises”»²⁰:

El cariño de Telémaco, la fidelidad
de Penélope, la vejez del padre,
sus antiguos amigos, el amor
de su entregado pueblo
y la paz y el reposo
del hogar le aburrieron.
Y se marchó.
[...]
Y su corazón aventurero
se alegraba fríamente, vacío de amor. (Cavafis en Morales 2008, 751-752)

No se marcha, en cambio, el Ulises de la obra *Último desembarco*, de Fernando Savater (1978), a pesar de que la Ítaca que encuentra nada tiene que ver con la que dejó: Penélope parece andar soñando con sus amantes, Telémaco se ha convertido en un joven centrado en la ciencia y en la razón y Euriclea en una vieja desmemoriada aficionada al alcohol. Nadie quiere a Ulises de vuelta en Ítaca, pero él se queda a luchar por esa patria con la que soñó. Le dice Atenea:

La Ítaca que tú posees es una alucinación privada, un interminable monólogo tuyo y sólo tuyo; la Ítaca en la que ellos viven es un coro discordante y plural, un entrechocarse de apetitos y frustraciones cuya diversidad se recubre engañosamente con un nombre único. De la Ítaca que tú te has creado eres, por supuesto, el amo indiscutible, pero de la otra Ítaca, de la

19. Morales (2008, 749-752) presenta la primera edición y traducción al español de este poema.

20. Cavafis analiza el tratamiento de Dante y Tennyson en un estudio, también traducido en Morales (2008, 753-759).

Ítaca de todos, de ésa no podrás ser dueño de veras ni aunque volvieras a sentarte en el trono. (Savater 1988 [1978], 67)

Savater escribe una obra llena de humor, pero en la que no están ausentes las reflexiones que aparecen en el resto de la obra del filósofo, entre ellas, la necesidad de luchar, a pesar del posible fracaso, por lo que considera suyo, por defender lo que él siempre quiso: «A mí no me basta con la celeridad relampagueante del riesgo, ni me conformo con el vagabundeo mágico: necesito también la serenidad del triunfo y el remanso sagrado, llegado el crepúsculo, cuando uno repasa sus tesoros y narra su historia» (Savater 1988, 4-75)²¹.

Así pues, el que regresa se encuentra también con la necesidad de recomponer su identidad, que se ha ido modificando, incluso desmembrando, en tantos lugares y con tantas gentes, para ajustarla a un nuevo (y viejo) mundo. Quizá nadie lo haya expresado con tanta finura como Borges en su poema «Odisea, libro vigésimo tercero»:

Ya en el amor del compartido lecho
duerme la clara reina sobre el pecho
de su rey, pero ¿dónde está aquel hombre
que en los días y noches del destierro
erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre? (Borges 1984, 897)

Sin salir de los autores griegos, una de las más radicales representaciones de la desolación encontrada por un moderno «Ulises» en su Ítaca añorada es la película *To βλέμμα του Οδυσσέα* (*La mirada de Ulises*, 1995), de Theo Angelopoulos. En ella, un director de cine exiliado en EE. UU., llamado «A», regresa a su tierra natal para emprender desde allí el verdadero viaje de regreso por las ruinas de la devastada Europa oriental de los años 90²², no en busca de su Ítaca, sino de la inocencia de la primera mirada cinematográfica de los hermanos Manakis. El drama sobre el que se desarrolla la película es la imposibilidad de encontrar el camino para llegar a esa Ítaca interior, que ya no puede existir²³.

21. Análisis de la obra en Romero Mariscal 2002.

22. Como absoluto contrapunto al mensaje de Angelopoulos, se puede recordar la serie de viajes *My Greek Odyssey* (2018-). En ella Peter Maneas, emigrante griego de segunda generación en Australia, nos ofrece desde su magnífico yate una paradisíaca visita a las islas griegas, llena de luz, tan distinta al ambiente gris, helador y sucio de la película.

23. *Vid.*, entre otros estudios, Alberó 2000. En ocasiones, sin embargo, se considera que no es el regreso imposible el motivo tratado en la película, sino el descenso a los infiernos, como en Létoublon 2007.

El regreso de modernos Ulises es también el asunto de otras muchas películas acerca de la incapacidad de excombatientes (como, por otra parte, lo era Odiseo) de recuperar su identidad perdida, porque sus experiencias traumáticas se la han arrebatado o porque el mundo que dejaron no los reconoce. Las guerras son muchas, pero todas –Secesión, Guerras Mundiales, Vietnam²⁴, Balcanes– tienen el mismo efecto²⁵.

Un ambiente muy similar al reflejado por Angelopoulos es el que se encuentra el Ulises de la historia gráfica *El regreso de Ulises* (Manguel-Max 2014)²⁶. En ella, ese Ulises moderno que tras muchos años y muchos sufrimientos consigue regresar a Ítaca ya no la reconoce, porque ese lugar ya se ha igualado a todos los demás infiernos del planeta, similares en su miseria (Imagen 1).

Esta breve narración ilustrada nos sirve de puente para tratar la tercera faceta del tratamiento del regreso de Ulises: el exiliado, el migrante, el que no puede volver, porque la guerra, la pobreza o persecución se lo impiden.

2.3. *El exiliado*

El psiquiatra Joseba Achotegui (2012) ha tratado el llamado por él «síndrome de Ulises», el síndrome del emigrante con estrés crónico y múltiple. Se refiere a las consecuencias psicológicas que se dan en los migrantes de tantas ciudades que viven en una difícil situación de extranjería marginal. En realidad, como sucede con Edipo, que jamás sufrió «complejo de Edipo», Odiseo no sufrió su propio síndrome, ocupado siempre en volver, a diferencia de los millones de migrantes del siglo XXI que no pueden volver a sus países devastados ya irremediablemente por la guerra, la represión o la miseria, mientras son tratados en los países de llegada como enemigos.

Aunque ya no hay lugar para los Ulises míticos, con su dignidad y sus extraordinarias capacidades y recursos, sí se pueden rastrear en la *Odisea* momentos en los que el héroe presenta su propio síndrome: aquellas horas sentado en las rocas de la isla de Calipso, con una profunda sensación de desarraigo.

24. *Vid.* la contribución de Manuel González de la Aleja Barberán en el presente volumen.

25. *Vid.*, para el tratamiento cinematográfico de este motivo, Balló y Pérez (1995, 26-27) y Hall (2008, 131-143).

26. *Vid.* análisis en Ortega Villaro 2018.

Ya Ovidio se sirvió de Odiseo para dar forma a su enfermedad del exilio. Y, a través de Ovidio, el poeta francés Du Bellay. En su obra se identificó a menudo con el héroe, añorante de su sencillo hogar, aunque también expresó la enorme diferencia entre sus sentimientos «*aiant fait, comme moy, un malheureux voyage*» (*Soneto* 32, 14) y los de quien, «*heureux qui, comme Ulysse*» (*Soneto* 30, 1), había conseguido volver al lugar que añoraba y había tomado la venganza necesaria para hacerse dueño de nuevo de lo suyo²⁷.

No es felicidad, sin embargo, lo que reflejan los Ulises contemporáneos, bajo la piel de los desplazados de todo el mundo. El Ulises de Manguel y Max recuerda:

Los muchos años de errancia se abrían a sus espaldas como el surco de una nave... Cada nuevo puerto, cada nuevo encuentro le habían hecho sentir un extranjero de una manera cada vez distinta... Un hombre que había conocido allí le había dicho: «Un exilado es siempre un exilado». (Manguel y Max 2014, 35)

El exiliado sufre una situación extrema, en condiciones materiales durísimas, pero también sufre de «nostalgia», la primera idea que surge cuando leemos los versos 5.151-158 de la *Odisea* citados más arriba. El término no es antiguo: está formado por *nóstos*, «regreso», y por *-algia*, «dolor (principalmente físico)». De acuerdo con las leyes compositivas del griego antiguo, podría significar: «un dolor por aquello que regresa» o, con más precisión, «el dolor del regreso» que, a su vez, puede ser o «el dolor por regresar» o «el dolor por no regresar» allí de donde salimos. El término se creó para denominar la añoranza específica que sentían los soldados destacados en tierra extranjera, pero luego se extendió a todo aquel que añoraba el lugar del que había partido (Garrocho 2019). El lugar o, como decía Borges, el tiempo. Para el exiliado, la única idea que procura consuelo es el regreso y, por ello, cuando se sabe imposible, se siente un dolor inmenso.

Son innumerables las recreaciones que bajo el nombre o las costuras de Ulises han dado voz a los exiliados de todo el mundo. Vásquez y Araujo (1988) lo han estudiado en el contexto de los exiliados latinoamericanos, Rankine (2006) en el de los afroamericanos, etc.²⁸.

27. Sobre el Ulises de Du Bellay y el de Ovidio, *vid.* Stanford (2013, 317-319) y Alvar 1997.

28. *Vid.* Hall 2008, especialmente, 89-100 y 161-174.

Muñoz García de Iturraspe (2018) analiza dos novelas, *Les sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra (2006) y *Ulysse from Bagdad* de Éric-Emmanuel Schmitt (2008), en las que se desarrolla el motivo del exilio en la piel de dos migrantes iraquíes que escapan hacia Europa. También el cine ha recogido esa realidad tan propia de nuestro siglo XXI, como en *Eden à l'Ouest* (2009) de Costa Gavras o en el documental *Los Ulises* (2011) de Alberto García Ortiz y Agatha Maciaszek. En todas ellas, que comparten el carácter testimonial de la situación de tantos miles de refugiados originados por el conflicto en Irak, así como el valor simbólico del personaje de Ulises implícito o explícito en el título, se trata también el esfuerzo por mantener la identidad propia a pesar de la necesidad de perderla para poder realizar y culminar el camino²⁹.

El [motivo] más universal que se desprende del sinuoso trayecto de Ulises desde Troya hasta Ítaca es el de la recuperación de la identidad fragmentada o, en otras palabras, el de la reconstrucción del ser a través de la memoria, en el que el (des)velamiento juega un papel crucial en el que todos los personajes principales están implicados. (Balló y Pérez, 1995: 17)

El motivo de la identidad subyace a muchas de estas recreaciones modernas, pues es Odiseo el más multiforme personaje heredado de la antigüedad. Y lo es en la *Odisea*, donde sin cesar mente, engaña, se disfraza, asume identidades ajenas o inventadas: perfecto, pues, para encarnar los conflictos, tan contemporáneos, de creación de identidades ante nosotros o ante los demás. También Odiseo/Ulises es símbolo de esa desintegración de la identidad y del esfuerzo por recomponerla a pesar de las múltiples mentiras y máscaras a las que ha tenido que recurrir para llegar a su meta.

Precisamente por sus mentiras y máscaras, su rasgo más destacado en Virgilio, se encuentra Ulises en el octavo círculo del *Infierno* de la *Divina Commedia* de Dante, encerrado en una llama (*Inferno* XXVI, 49-142). Pero con frecuencia se olvida que esa llama es doble y que en ella se encuentra también un silente Diomedes³⁰. Es extraño que Dante elija como compañero de Ulises al que Virgilio llama *fandi fctor* («urdidor de falacias», *Eneida* 9.602), a Diomedes, un griego que en la *Eneida* aparece arrepentido de sus actos en Troya («Todos cuantos a hierro devastamos los campos de Ilión [...] / todos hemos pagado rodando por el orbe con torturas indecibles, / hasta

29. En palabras de Achotegui (2012, 86): «Si para sobrevivir se ha de ser nadie, se ha de ser permanentemente invisible, no habrá identidad, ni autoestima, ni integración social y así tampoco puede haber salud mental».

30. Por ejemplo, en su prolijo comentario sobre el episodio de la *Commedia*, Boitani (2001, 41-60) no cita ni una sola vez al personaje.

la última pena debida a nuestros crímenes». *Eneida* 1.255-259). Son muchas las teorías que se han barajado sobre este compañero: ¿está castigado por ser cómplice en los actos que achaca Dante a Ulises³¹, o es uno de los marineros que salieron con él hacia ese último destino, o representa a quien paga su castigo por confiar en un embaucador como Ulises³²? Sea cual sea la respuesta, también Diomedes es protagonista de un regreso imposible.

3. DIOMEDES

Personaje conocido principalmente por la *Ilíada*³³, es muy probable que el relato de sus andanzas posteriores a la guerra de Troya no estuviera en los *Nóstoi*, salvo tal vez como una breve prolepsis (Danek 2015, 367).

Hijo del rey Tideo de Argos, es uno de los héroes principales en la guerra, similar en fuerza y valentía a Aquiles o Áyax, pero superior en inteligencia y astucia, y por ello compañero frecuente de Odiseo. Es protagonista casi absoluto de los cantos V y VI de la *Ilíada*, conocidos como «*Aristeía* de Diomedes», en los que se narran algunos de sus enfrentamientos, siempre exitosos, incluso cuando lucha contra dioses que intervienen en la batalla, como en el episodio de *Ilíada* 5.334-417: Diomedes combate contra Eneas, al que va a atacar con una gran piedra, cuando aparece Afrodita para proteger a este, su hijo. Diomedes logra herirla en una mano y la diosa huye al Olimpo.

En la *Odisea* aparece como uno de los pocos héroes que disfruta de un feliz regreso³⁴, a pesar de que también se encontró, según otros autores³⁵, con una tempestad. El relato completo de sus andanzas, unidas todas las fuentes³⁶, es este:

31. Estos son el engaño del caballo, el descubrimiento de Aquiles escondido en Esciro al que obligaron a partir a Troya y finalmente el robo del Paladio.

32. Moudarres (2016) ve en la escena un eco irónico de las palabras de Diomedes sobre Odiseo: «con este en mi compañía, incluso del ardiente fuego / regresaríamos, porque sabe como nadie aguzar la vista» (*Ilíada* 10.246-247), vía Suetonio, *Tiberio* 21.6.

33. Hay otras muchas obras donde se habla de Diomedes, pero en ninguna es un personaje tan importante y tan positivo. Los distintos textos se pueden consultar en Winter (s. f., 54-80).

34. «A la cuarta jornada [desde la salida de Troya] dejaban en Argos sus naves / a los hombres que daban escolta a Diomedes Tidida, domador de caballos». *Odisea* 3.180-182.

35. Como Pausanias, *Descripción de Grecia*, 2.32.2.

36. Principalmente, Licofrón (siglo III a. n. e.) *Alejandra* 595-632; Ovidio (siglo I), *Metamorfosis* 14. 450-519; Antonio Liberal (siglos II-III), *Metamorfosis* 37; Higino (siglo I), *Fábulas* 175.

Al llegar a Argos Diomedes descubre que su mujer, Egialea, le es infiel con Cometes, bien inducida por el hermano de Palamedes, que quiere así vengarse de su muerte a manos de Odiseo y Diomedes³⁷, bien por Afrodita, que quiere vengarse de la herida que le infligió Diomedes³⁸. Este tiene que huir para evitar que le maten. Se refugia primero en el templo de Hera, pero después abandona Argos. Va a Calidón de Etolia, para recuperar el reino de su abuelo Eneo, al que se lo habían arrebatado Agrio y sus hijos. De vuelta a Argos, es arrastrado por una tempestad hacia el mar Jónico, hacia tierra de los daunios, la actual provincia italiana de Foggia, donde entabla relaciones con el rey Dauno, al que ayuda en su lucha con los mesapios. Las relaciones con este rey fueron, para Antonino Liberal, armoniosas, lo que le permitió vivir una larga vida, pero no así en Licofrón, que narra su asesinato a manos del rey. Fundó la ciudad de Arpi³⁹. En Licofrón (*Alejandra* 630-632) se añade que recibió honores divinos en el mar Jónico por matar a un dragón.

Un episodio de gran belleza, bastante enigmático y razón del tratamiento de Diomedes por parte de Ovidio, es la transformación de sus compañeros en pájaros, bien por castigo de Afrodita, bien por la tristeza producida por la muerte de Diomedes a manos de Daunio. En Ovidio, el relato es contado por el propio Diomedes a Vénulo, embajador de Turno para pedirle ayuda contra los teucros. Para sostener su negativa, toda su intervención tiene un profundo tono de lamento y destaca los hechos más luctuosos. Así concluye:

Soporté tan grandes trabajos a través de los profundos mares, tan grandes en combates terrestres que a menudo fueron llamados felices por mí aquellos a los que una tempestad común y el inabordable Cafereo sumergió en las aguas y querría haber sido una parte de ellos. (Ovidio, *Metamorfosis* 14.479-483)

En este relato se encuentran muchos de los motivos habituales en los *nóstoi*: regreso a la ciudad de la que es rey; salida de allí hacia su lugar de

37. Palamedes fue, según Higino, *Fábula* 95.2, quien descubrió el engaño urdido por Odiseo para no ir a la guerra de Troya. En venganza Odiseo planea su muerte, en algunas de las versiones con la ayuda de Diomedes: o lo ahogaron ambos en una expedición de pesca (Pausanias 10.31, 2), o bien le convencieron para bajar a un pozo, al que arrojaron piedras bajo las que murió aplastado (Dictis 2.15).

38. Atestiguado ya desde Mimnermo (siglo VII a. n. e.), frg. 17.

39. En otras fuentes se le atribuye la colonización de otras muchas ciudades en la costa jónica y adriática, como Spina, Adria, Lanuvio, Canusio, Siponto, Equo Tutico, Venafro, Benevento o Venusia (*vid.* Capdeville 2017, 21).

nacimiento por un asunto de familia; muerte del monstruo; llegada a un lugar desconocido y extranjero; fundaciones de ciudades; episodios extraordinarios como la transformación de sus compañeros en pájaros y muerte violenta.

Es muy llamativa esta evolución, la de un héroe que cumple un regreso feliz a aquel que va sumando peripecias de distinta naturaleza, pero cuya selección no es arbitraria. Desde muy pronto, y en autores griegos, Diomedes está relacionado con Italia. Por ello es un personaje importante en Roma, donde se le relaciona en diversas obras, entre ellas en la *Eneida*, con el propio Eneas⁴⁰. Se sabe que Diomedes era el protagonista de un poema épico escrito por Julio Antonio⁴¹, en el que se narraba su llegada a costas italianas y la fundación de la ciudad de Adria. Diomedes se constituye así en un rival legendario para Eneas, el primero representante de la tradición griega y el segundo de la troyana⁴². Para Capdeville (2014, 34) esto puede explicar el silenciamiento de Diomedes por parte de la tradición posterior.

Es muy notable que un héroe tan importante en el contexto de la *Iliada* y en el subsiguiente imaginario cultural de griegos, pero sobre todo romanos, haya tenido tan poco recorrido posterior. En palabras de Basset:

As a personality, rather than as a traditional hero, he is one of Homer's greatest creations, an altogether loveable and admirable ideal of heroic youth. But he has no tragic value; he merely holds the centre of the stage while the hero is absent. Hence it is natural that he all but disappears from later tradition. (Basset 1938, 217)

En el listado ofrecido por Reid (1993, I 347-348), llama la atención la escasez de apariciones en la literatura frente a su más abundante presencia en pintura y en ópera (al menos tres óperas⁴³ con su nombre, alguna perdida, que relataban los enfrentamientos con Dauno). Tampoco está presente en las últimas recreaciones audiovisuales de la guerra de Troya: no aparece en la

40. *Vid.*, sobre este tema tan debatido, entre otros trabajos, Scahill 2014. Es notable que ambos fueran calificados de *profugus*: Eneas por Virgilio (*Eneida* 1.2) y Diomedes en Ovidio (*Metamorfosis* 14.457). *Vid.* Capdeville (2017, n. 51).

41. Según un escolio de Ps.Acrón a Horacio (*in Od.* 4.2.33).

42. Malkin (1998, 251-253) explica que su historia es simplemente la de un griego en su *nóstos*, sin vínculos territoriales, aunque identificado principalmente con las islas, el Adriático y las rutas marítimas. Debido a la colonización griega y los relatos generados por ella, estos elementos se van ampliando. Comienza a ser adoptado por no griegos y vinculado a centros de culto donde había dedicado o fundado algo, y utilizado como «mediador» cuando la línea entre griegos y bárbaros se hizo más pronunciada. Pero también fue utilizado por los romanos para articular y tal vez incluso justificar su propia expansión. Representó así una mezcla de culturas: griega, bárbara e itálica.

43. Reelaboraciones eruditas a partir de los textos latinos.

película *Troya* (Wolfgang Petersen 2004) y muy brevemente en la serie *Troy: fall of a City* (David Farr y Owen Harris, 2018); en ella su personaje, interpretado por el actor Carl Beukes, solo aparece en la escena en la que descubre la treta de Odiseo para no ir a la guerra (episodio 2, minutos 5:43-9:04). Al menos, es consecuente con la estrecha relación entre los dos héroes.

4. MEDEA

Tanto Ulises como Diomedes son ejemplos de migrantes que desean volver a su tierra. En ella les espera «quien no migra», su esposa, Penélope en el caso de Ulises (*vid.* López Gregoris 2018), Egialea en el de Diomedes (*vid. supra*), dos modelos bien distintos. La primera consigue durante veinte años mantener su fidelidad, hasta el punto de convertirse en el prototipo de esposa ideal. Por el contrario, el caso de Egialea que, junto a su amante Cometes, planea la muerte de Diomedes, aunque no ha tenido recorrido, es una muestra menor de lo que la prima de Penélope, Clitemnestra, representa a gran escala: también para su esposo Agamenón el regreso es imposible, ya que la misma noche de su llegada es asesinado por ella y su amante Egisto. Son tres ejemplos de la distinta actitud de la mujer hacia el regreso de los que se van, que son siempre hombres. El regreso imposible es, por lo que hemos visto, un problema para los hombres, no para las mujeres, que siempre permanecen⁴⁴.

Sin embargo, la mitología y la literatura griega crearon un personaje que rompía con todas las condiciones femeninas habituales, Medea. Ella sufrió la imposibilidad del regreso a su hogar no en una, sino en dos (o más) ocasiones: es, de hecho, la imagen paradigmática del exilio, tanto o más que Ulises⁴⁵. Quizá sea esa la razón por la cual es un tema privilegiado en la literatura griega y romana⁴⁶.

44. En realidad, las mujeres salen de su casa para casarse e integrarse en el *oikos* del marido, y en ese momento cortan su vínculo con su familia de sangre. La vuelta, por tanto, no existe, ni siquiera como posibilidad.

45. Es más, puede encontrarse como personaje en los *Nóstoi*, *vid.* Danek (2015, 363). Graf (1997) analiza todas las versiones de los distintos episodios de Medea en la literatura griega y establece que, por variados e incluso contradictorios que sean, hay dos ideas que los unifican: una, la iniciación, y otra, el constante carácter de extranjera de Medea (tanto como bárbara en Grecia, como de ciudad en ciudad dentro de Grecia). Esté donde esté, ha venido de otro lugar y tendrá que marcharse también de allí.

46. Hesíodo, *Teogonía* 956-1002; Píndaro, *Pítica* 4; Eurípides, *Medea*; Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 3-4. En Roma: Séneca, *Medea*; Ovidio, *Heroidas* 6 y 12, y *Metamorfosis* 7.1-400, entre las principales obras conservadas.

El tema de Medea está formado por distintos episodios: «Medea en la Cólquide», como ayudante de Jasón⁴⁷; «Medea en Yolco»⁴⁸, donde hace uso de sus artes mágicas en el «rejuvenecimiento» de Pelias; «Medea en Corinto», el más conocido, por ser el tratado por Eurípides en su tragedia⁴⁹. A partir de ahí, los relatos sobre Medea siguen siendo de exilio, pues, tras su estancia en Atenas («Medea en Atenas»), vagó por muchos lugares para, al fin, morir en Asia, donde dará comienzo a la estirpe de los medos («Medea y los Medos»)⁵⁰.

Medea ofrece muchas facetas contradictorias, desde la «muchacha-ayudante», la «mujer abandonada», «la mujer malvada» (Frenzel 1980), por lo que es vehículo ideal para explorar lo que en la actualidad se llama el problema del «uno mismo» y el «otro», encerrados ambos polos en el mismo personaje⁵¹.

Medea es la «ajena» por excelencia, la quintaesencia de la alteridad: mujer, extranjera, bárbara, bruja, infanticida⁵², semidiosa, está al otro lado de todos los límites. Pero es el exilio lo que señala principalmente la alteridad de Medea (Karamanou 2014, 38).

Es una exiliada, como todas las mujeres que han de abandonar su familia y su tierra para integrarse en las del marido (en Yolcos), pero ella en mayor grado, porque al matar a su hermano rompe absolutamente su relación con su tierra natal, impidiendo su regreso, y quedándose sin recursos ni protección, salvo la de Jasón. Pero su ansia de independencia

47. Medea es una princesa bárbara de la lejana Cólquide. Cuando Jasón aparece para llevarse el Vello de Oro, Medea, enamorada, traiciona a su padre Eetes, asesina a su hermano y se fuga con el héroe.

48. Tras dejar la Cólquide Jasón y Medea llegan a Yolco, patria de Jasón, para recuperar el trono que ocupaba su tío Pelias. Medea convence a las hijas de este de que pueden rejuvenecerlo despedazándolo y cociéndolo en un caldero, como ella había hecho con un carnero.

49. Tras la muerte de Pelias tienen que exiliarse ambos en Corinto. Allí viven con sus dos hijos, hasta que Jasón decide abandonar a Medea –con la que no podía casarse legalmente por ser extranjera– para hacerlo con Creúsa, la hija del rey de la ciudad, Creonte. Medea, en venganza por el abandono de Jasón, ocasiona la muerte de Creúsa, de Creonte y asesina a sus propios hijos. Huye de Corinto en el carro del Sol y se exilia en Atenas, donde la acoge el rey Egeo.

50. Para las distintas versiones sobre Medea, algunas de las cuales la exculpan o presentan un «final feliz», *vid.* Ruiz de Elvira (1982, 286-296) y Graf (1997). Proceden, sin embargo, de textos fragmentarios o indirectos y no tuvieron la repercusión de la versión de Eurípides.

51. El esquema habitual de este dilema en el mito griego lo representa un héroe enfrentado a un bárbaro/a o a un monstruo (por ejemplo, Ulises contra el Cíclope), no un único personaje que contenga los dos opuestos.

52. Aunque en este trabajo estamos analizando el personaje como representante de la alteridad y la extranjería, es indudable que el acto más conocido de Medea y el que más se trata en las recreaciones posteriores es el del filicidio. En palabras de Lauriola (2015, 378): «Undoubtedly, reading Euripides' *Medea* and studying its diverse reception leave us with the impression that the poet has handed over to posterity the arduous task of casting a verdict».

la impulsa a mantener esa situación de integración no completa, mientras que Jasón quiere hacerlo, quiere crearse un «hogar». El conflicto entre ellos radica en su distinta motivación ante la amenaza del exilio, aunque es claro que la situación de Medea es sensiblemente peor, de partida, que la de Jasón. Medea es una extranjera mujer, en un mundo de hombres del que su actitud proactiva y violenta⁵³ le permitiría formar parte, si fuera posible: es la *Medea* de Eurípides quien proclama el mayor alegato por los derechos de las mujeres de toda la literatura griega (*Medea* 231-258). Sin embargo, es muy significativo de la enorme fortaleza de la sociedad radicalmente patriarcal de Grecia que tenga que articularse esa reivindicación a través de una mujer extranjera, hechicera, traidora y, lo más inconcebible, filicida. Su único sustento, entonces, en esa situación, es su relación con Jasón. Cuando este quiere romperla, Medea queda absolutamente desprotegida, desde el punto de vista familiar y político⁵⁴, y no tiene otra salida que exiliarse de nuevo, tras otra acción que podríamos llamar «de tierra quemada»: antes fue su hermano, ahora el rey y su hija y sus propios hijos. Medea siempre actúa de manera que su regreso sea imposible, quizá porque sabe que, de una manera u otra, siempre lo es. Medea demuestra una conciencia, una sabiduría que no tiene en absoluto Jasón, también en lo que respecta a sus hijos, para los que prefiere la muerte al exilio: «No me preocupo por mí, por mi exilio; mi llanto es por aquellos [sus hijos] y por su desamparo» (*Medea* 342-344).

La tragedia de Eurípides es una profunda indagación en la vivencia de los distintos tipos de exilio: Medea viene de un destierro, está ante las puertas de otro y, siempre, esté donde esté, es una extraña, porque su exilio es interior: «No tengo patria, ni casa, ni refugio para mi desgracia» (v. 799). El exilio, o su inminencia, es uno de los principales impulsores de la trama de la obra, y el Coro lo expresa claramente:

¡Oh tierra paterna, oh casa,
 que nunca me vea sin patria,
 arrostrando la dura travesía
 de una vida en desamparo,
 el más miserable de los males!
 ¡Que la muerte, sí, la muerte me someta
 antes de llegar a ese día,

53. Estos rasgos van contra el mandato de género de la ideología patriarcal imperante y amenazan gravemente el estatus masculino.

54. Lo expresa así la propia Medea: «Yo, en cambio, abandonada, apátrida, sin una madre, sin un hermano, sin pariente alguno en quien encontrar un refugio en la presente tempestad» (*Medea* 255-258).

pues no hay dolor más alto
que perder la tierra ancestral! (*Medea* 645-653)

Como Diomedes, Medea, en alguna de sus versiones, está también implicada en la fundación de ciudades, una acción que parece una salida digna al imposible regreso del exiliado; también en este caso Medea rompe completamente los límites (Krevans 1997). Las mujeres pueden en ocasiones estar involucradas, de una manera u otra, en estos procesos: como ninfas o divinidades que dan nombre a la tierra donde un hombre funda una ciudad (Cirene); como madres del fundador de la dinastía, a veces tras ser forzada o raptada por un dios (Calisto, violada por Zeus, madre de Arcas, fundador de Arcadia) y a menudo expulsadas de su patria por esa relación (Europa). Pero Medea más bien actúa como la versión femenina de un héroe fundador ya que, como para muchos de ellos, toda la aventura comienza con un asesinato o con un conflicto familiar, que después originará una secuencia contaminación-vagabundeo-purificación (gracias a su tía Circe)⁵⁵; presenta poderes oraculares acerca de las futuras fundaciones⁵⁶; y, por último, según versiones, los medos reciben ese nombre por Medo, su hijo, o por la propia Medea⁵⁷.

Era, por todo ello, un personaje destinado a convertirse en vehículo para la indagación acerca de la alteridad constante, de los conflictos de quien es extranjero en todo lugar y en toda condición. Lo es en Roma en las primeras tragedias que la trataron, las de Enio, Pacuvio y Acio (Cowan 2010), aunque los autores romanos posteriores se centraron, en especial, en dos aspectos (Griffiths 2006, 85): las metamorfosis⁵⁸ y la relación entre lenguaje y racionalidad. Sin embargo, no deja de aparecer la autoconsciencia de su extranjería: «[Medea]: ¿Por qué, doncella hija de rey, te abrasas por este extranjero y piensas en un matrimonio con alguien de otro país?» (Ovidio, *Metamorfosis* 7.22-25).

55. *Cfr.* Apolonio de Rodas, 4.471-476, 4.557.

56. En Píndaro (*Pítica* 4), Medea aparece profetizando la fundación de Tera y Cirene.

57. En Hesíodo (*Teogonía* 1000-1002), su hijo; en Heródoto (7.62), ella.

58. Las que ella causa, como la del rejuvenecimiento del carnero previo a la muerte de Pelias, o las que ella misma adopta para asimilarse a sus distintos papeles y contextos.

Medea es, indiscutiblemente, uno de los personajes más privilegiados por la recepción clásica⁵⁹ y uno de los favoritos en las escenas de todo el mundo⁶⁰.

En los siglos XX y XXI, no es el conflicto moral o psicológico de la Medea filicida el destacado, sino el político o étnico:

Une troisième signification du mythe, préfigurée déjà chez Euripide qui faisait de Médée une barbare opprimée et humiliée est reprise de manière systématique dès le XIX^e siècle: le mythe de Médée s'inscrit dans la problématique socio-politique de l'étrangère en révolte contre un état raciste et xénophobe qui détruit, à travers le meurtre des enfants, l'action colonisatrice européenne: pour mieux rendre compte du choc idéologique entre deux cultures irréductibles, les «Médées» modernes viennent d'espaces socio-culturels éloignés de l'espace occidental: d'Afrique, d'Asie, et d'Amérique Latine. (Mimoso-Ruiz 2002, 996)

Este conflicto⁶¹ puede plantearse a partir de transformaciones diegéticas que sitúan a los personajes en Sudáfrica (Guy Butler, *Medea*, 1990), en Escocia (Liz Lochhead, *Medea, after Euripides*, 2000) o en Irlanda frente a los colonizadores ingleses (Brendan Kennelly, *Medea*, 1988; Marina Carr, *By the Bog of Cats*, 1998). O puede recrearse como metáfora de la tierra expoliada en *Medea material* de Heiner Müller (1982)⁶². En otras obras se mantiene el espacio mítico, aunque el trasfondo es puramente

59. Según Pociña (2007b, 161): «Con bastante probabilidad el [tema clásico] más recurrente de todos». La bibliografía, por ello, es ingente. Se puede consultar Lauriola (2015), donde hay una extensa puesta al día bibliográfica, pero con una marcada ausencia de obras en español, tanto recreaciones como estudios, para lo que se pueden consultar López y Pociña (2001-2002) y Pociña y López (2007).

60. Lo es en los escenarios anglosajones, según Hall-Macintosh-Taplin (2000, 5); para España, hasta donde sabemos, no hay un estudio similar, pero es un buen indicador que Medea sea la obra más representada en el festival de Mérida (<https://blogs.hoy.es/elperistilo/2015/06/29/medea-es-la-obra-mas-representada-en-la-historia-del-festival-de-merida/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>) [8 febrero 2022].

61. Analizado en detalle por Pociña (2007b, 134) como uno de los tres elementos que, a su entender, justifican el interés en la figura de Medea, junto a las pasiones y la problemática femenina. En su obra de creación, *Medea en Camariñas*, el personaje está en su último exilio, la aldea gallega de Camariñas, donde intenta ser aceptada –de nuevo–, explicando su historia: «Os lo pido por favor, mujeres de Camariñas, no os pongáis a mirar para otro lado, todas de acuerdo, todas como una sola, como hacéis siempre cuando me veis llegar. [...] A fin de cuentas no dejabais de ver en mí una extranjera. Siempre ocurre así. Recuerdo que en Corinto decían: trata bien al extranjero, que también tú lo serás algún día, lejos de tu tierra» (Pociña 2007c, 180).

62. Para todas ellas, *vid.* Lauriola (2015).

contemporáneo, como en *La lunga notte di Medea*, de Corrado Alvaro (1949)⁶³, aunque subrayado a menudo por sustanciales modificaciones que subvierten el mito, como ocurre en *Medea* de Christa Wolf (1998): Medea no asesina ni a su hermano, ni a sus hijos, a los que «sacrifican» como chivo expiatorio los corintios, tras exiliar a Medea.

Por esa misma razón goza de un lugar privilegiado en las recreaciones teatrales latinoamericanas⁶⁴. En palabras de Campuzano:

Y es que tanto el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con los corolarios culturales que de ellas se deducen, como la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfrenada y, por su condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable. (Campuzano 2007, 406)

Esta alteridad puede ser racial, como lo es la «Medea» encarnada en la mulata María, casada con un blanco en *Medea en el espejo*, del cubano José Triana (1960); en *Medea mapuche. La ausencia del mar*, del chileno Juan Radrigán (2000). También puede ser social, como los emigrantes «Medea» y «el pedagogo», en *Medea* de Reinaldo Montero (1997); en *Des-medeia*, de la brasileña Denise Stoklos (1994), o en *Medea llama por cobrar*, de Peky Andino (2001), en la que Medea es una emigrante ecuatoriana en el Metro de Nueva York⁶⁵. En estas dos últimas obras, analizadas por Campuzano (2007), se trata de la imposibilidad del regreso del emigrante, encarnado en distintas Medeas, expulsadas de su tierra y que han de luchar, casi siempre sin éxito, por mantener su identidad y la de sus hijos. Son todas ellas reelaboraciones postcolonialistas, muy reivindicativas de una identidad y una denuncia de las prácticas coloniales abusivas.

Por su parte, en la que probablemente sea la más conocida recreación cinematográfica del tema de Medea, la *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1969), el resultado final, el suicidio de Medea tras sus sucesivos asesinatos⁶⁶, supone la declaración definitiva de la ausencia de solución y de la imposibilidad del regreso a su tierra o a su lugar. Para Lauriola:

63. Pociña (2007a). En *Desmedeia*, de Denise Stoklos, se lee: *Lugar / Grecia o Brasil // Tiempo / 431 a. C. o en el presente*, citado por Campuzano (2007, 408-409).

64. *Vid.* Miranda Cancela (2005) y Campuzano (2007).

65. También de emigrantes, aunque balcánicos huyendo de la guerra, trata *Medea en Manbattan*, de Dea Loher (1998).

66. También es el desenlace final en *Médée* de Jean Anouilh (1946).

Her annihilation would denounce the suppression of the sacred in the modern, rational, and secular Western world, as well as the violence, destruction, and exploitation brought about in the Third World by Western colonialism and the imperialistic politics of the First World. (Lauriola 2015, 426-427)

También en España es la extranjería de Medea uno de los rasgos que la hacen particularmente sugerente para obras como la de Pociña ya citada o versiones teatrales: en este año 2022, se está representando en distintos escenarios nacionales *Medea la extranjera*, de la Compañía Teatro del Norte, una adaptación de la obra de Eurípides⁶⁷. Medea es una extranjera que encuentra en Europa una situación bien distinta a la que esperaba en su lejano país, despreciada por ese primer mundo, representado por Jasón, que la expulsa como a una basura:

Estoy sola, sin patria, sin padre, sin hermano, sin parientes que me puedan librar de este infortunio y ultrajada por un hombre que me ha traído a Europa como botín de una tierra extranjera. Jasón era su nombre, Jasón era también mi patria, mi padre, mi hermano, mis hijos, mi dios. Me hizo creer que lo que dejábamos atrás era un pasado oscuro, que el futuro, Europa, tendría más colores que las flores de mi tierra. Pero ahora me arroja de su lado y me deja sin nada⁶⁸.

En el reciente cómic *Medea a la deriva* (Solís 2021), la princesa de la Cólquide está al final de su vida, condenada por los dioses a un pequeño islote de hielo que va deshaciéndose bajo sus pies. No sabe cuál será su destino, pero se prevé eterno⁶⁹ (Imagen 2), ya que ni siquiera le es posible suicidarse, porque es inmortal para sufrir para siempre, como si se tratara de uno de los grandes condenados del Tártaro, como Sísifo, Tántalo o Ixión. En su soledad repasa todos los acontecimientos que la llevaron a esa situación, sin salida y sin redención, una extranjera alejada de todo y de todos.

Sirvan estas imágenes de corolario de la imposibilidad del regreso encarnada en la figura de esta mujer incapaz de encontrar un lugar al que llamar hogar, un estado al que llamar paz, un destino al que volver.

67. En el cartel se lee: «Autores: Eurípides, Séneca, Anouilh, Müller, Lorca y Sergio Vigil Escalera».

68. Agradezco a Etelvino Vázquez, director de la Compañía Teatro del Norte, haberme proporcionado el texto de la obra.

69. También a la eternidad están condenados Medea y Jasón en *Purgatorio*, de Ariel Dorfman (2006).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos repasado en este estudio varias concreciones literarias y artísticas del motivo del regreso a partir de tres figuras de la literatura griega que, desde ángulos muy distintos, sirvieron para expresar la misma certeza: quien abandona su hogar jamás podrá volver a él. La principal, por su presencia en el mundo clásico, pero también por su trascendencia posterior, es Odiseo/Ulises. El héroe de Ítaca, más allá del regreso exitoso tras muchas dificultades, de la *Odisea*, también interpretaba otras resoluciones de nuevo lejos de Ítaca, algunas mucho menos felices, a las que le llevaron o su espíritu inquieto y curioso que acabó con él en un ignoto occidente, como en Dante, o la decepción ante la realidad de lo añorado. Paralelamente, Ulises se convirtió, ya desde la literatura latina, en el paradigma del exiliado añorante de un regreso que distintas circunstancias le impiden y que le convierten en un extraño en todo lugar. Es, sin duda, el Ulises más actual, el representante de los millones de desplazados que son seña de identidad del mundo del siglo XXI. La gran tarea de estos exiliados es mantener su identidad a pesar de la necesidad de desprenderse de ella para poder sobrevivir, seguir siendo «Ulises» mientras dicen ser «Nadie».

Pero Odiseo/Ulises no es la única figura capaz de reflejar la lejanía de su patria y de su identidad, que no siempre es una situación baldía: como refleja Diomedes, su inseparable compañero desde la *Iliada* hasta Dante, esa necesidad se transforma en el empuje necesario para un viaje activo, colonizador, en el que se atraviesan mares y relacionan las distintas culturas griega, bárbara y romana.

Ambos son personajes que buscan, pese a las adversidades, hacerse cargo de su destino. También lo intenta la tercera protagonista de este trabajo, Medea, aunque ella, que es bárbara, mujer y maga, está condenada a una exclusión constante; por ello las nuevas Medeas sirven, como ninguno de sus correlatos masculinos, para plantear el conflicto de las distintas alteridades, desde la racial a la de género.

Odiseo, Diomedes, Medea. Distintas caras de una misma realidad, a las que los antiguos griegos, siempre en constante movimiento, dieron forma en relatos tan certeros que han servido y siguen sirviendo para desentrañar realidades que creemos contemporáneas, como la extrañeza de nuestro entorno y la desintegración de nuestra identidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1996.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto. *Fragments de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. *Veinticinco de Agosto de 1983 y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I y II*. Buenos Aires: Emecé, 1984-1989.
- CAVAFIS, Constantinos P. *Poesía Completa*. Edición y traducción de Pedro Bádenas de la Peña. 2.ª edición aumentada. Madrid: Alianza, 1991.
- DU BELLAY, Joachim. *Les regrets*. Paris: Flammarion, 2019 [1558].
- EURÍPIDES. *Medea*. En *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Edición y traducción de Antonio Melero. Madrid: Akal, 1990.
- HOMERO. *Iliada*. Introducción y traducción de Emilio Crespo. Madrid: Gredos, 2019a.
- HOMERO. *Odisea*. Traducción de Manuel Fernández-Galiano. Introducción de Begoña Ortega Villaro. Madrid: Gredos, 2019b.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *Odisea*. Edición y traducción de Miguel Castillo Didier. Santiago de Chile: Tajamar, 2018 [edición original, *Odisseia*. Athina: ek. E. Kazantzaki, 1938].
- MANGUEL, Alberto y MAX. *El regreso de Ulises*. Madrid: Nórdica, 2014.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias. Madrid: Cátedra, 2003.
- POCIÑA, Andrés. *Medea en Camariñas*. En POCIÑA, Andrés y Aurora LÓPEZ (eds.). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 175-193.
- SAVATER, Fernando. *Último desembarco. Vente a Sinapia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988 [1978].
- SOLÍS, Fermín. *Medea a la deriva*. Barcelona: Reservoir Books, 2021.
- TENNYSON, Alfred. *La dama de Shalott y otros poemas*. Edición y traducción de Antonio Rivero Taravillo. Madrid-Buenos Aires-Valencia: Pretextos, 2002.
- VIRGILIO. *Eneida*. Traducción de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 1997.

Fuentes secundarias

- ACHOTEGUI, Joseba. «Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises». *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport Blanquerna*, 2012, 30.2, pp. 79-86.
- ALBERÓ, Pere. *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises. To vlemma tou Odyssea*. Barcelona: Paidós, 2000.

- ALVAR EZQUERRA, Antonio. *Exilio y elegía latina: entre la Antigüedad y el Renacimiento*. Huelva: Universidad de Huelva, 1997.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ. *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BASSETT, Samuel E. *The Poetry of Homer*. Berkeley: University, 1938.
- BOITANI, Piero. *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona: Península, 2001 [edición original Bolonia: il Mulino, 1992].
- BURGESS, Jonathan S. «The Death of Odysseus in the *Odyssey* and the *Telegony*». *Philologia Antiqua*, 2014, 7, pp. 111-122.
- CAMPUZANO, Luisa. «Medea en el metro de Nueva York». En BAÑULS, José Vicente, Francesco DE MARTINO y Carmen MORENILLA (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori, 2007, pp. 405-417.
- CAPDEVILLE, Gérard. «Diomede ed Antenore, rivali letterari ed ideologici di Enea». *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité* 2017 [En línea], 129-1. URL: <http://journals.openedition.org/mefra/4179> [9 febrero 2022].
- CERRI, Giovanni. *Dante e Omero. Il volto di Medusa*. Lecce: Argo, 2007.
- COWAN, Robert B. «A Stranger in a Strange Land: Medea in Roman Republican Tragedy». En BARTEL, Heike y Anne SIMON (eds.). *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*. Oxford: Routledge, 2010, pp. 39-52.
- DANEK, Georg. «Nostoi». En FANTUZZI, Marco y Christos TSAGALIS (eds.). *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 355-379.
- FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980 [edición original, Stuttgart: Alfred Kröner, 1976].
- GARROCHO, Diego S. «Nostalgia. Sobre el origen y el nombre de una patología sentimental», *Isegoría*, 2019, 61, pp. 673-688.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. *La odisea cretense y modernista de Nikos Kazantzakis* (tesis). Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- GRAF, Fritz. «Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth». En CLAUSS, James J. y Sarah I. JOHNSTON (eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 35-57.
- GRIFFITHS, Emma. *Medea*. London-New York: Routledge, 2006.
- HALL, Edith. *The return of Ulysses*. London-New York: I.B. Tauris, 2008.
- HALL, Edith, Fiona MACINTOSH y Oliver TAPLIN (eds.). *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: Legenda, 2000.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris: Flammarion, 1983.
- KARAMANOU, Ioanna. «Otherness and Exile: Euripides' Production of 431 BC». En STUTTARD, David (ed.). *Looking at Medea: Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London-New York: Bloomsbury, 2014, pp. 35-46.
- KREVANS, Nita. «Medea as Foundation-Heroine». En CLAUSS, James J. y Sarah I. JOHNSTON (eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 71-82.

- LAURIOLA, Rosanna. «Medea». En LAURIOLA, Rosanna y Kyriakos N. DEMETRIOU (eds.) *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, editado. Leiden-Boston: Brill, 2015, pp. 377-442.
- LÉTOUBLON, Françoise. «Theo Angelopoulos in the Underworld». En GRAZIOSI, Barbara y Emily GREENWOOD (eds.). *Homer in the twentieth century: between world literature and the western canon*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 210-227.
- LÓPEZ, Aurora y Andrés POCIÑA (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad, 2001-2002.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. «Viaje y descenso a los infiernos. «Paris, Texas», de Wim Wenders». En GONZÁLEZ, Carmen y Luis UNCETA (eds.). *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 63-78.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. «El sujeto que no migra: Penélope toma la palabra. Formas de exilio interior en Margaret Atwood y Begoña Caamaño». *Synthesis*, 2018, 25.1: e033 [En línea], <https://doi.org/10.24215/1851779Xe033>
- MALKIN, Irad. *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte. «Avatars modernes du mythe antique dans deux «Médées» africaines: *Médée l'étrangère* (1967) de W. Kyrklund et *La guerre des calebasses* (1973) de P. Mongo». En LÓPEZ, Aurora y Andrés POCIÑA (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2002, pp. 995-1008.
- MIRANDA CANCELA, Elina. «Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo». *La Ventana* [online], 2005, vol. 3, n.º 22, pp. 69-90. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362005000200069&lng=es&nrm=iso [15 febrero 2022].
- MORALES ORTIZ, Alicia. «Más allá de Ítaca: la “Segunda Odisea” de Cavafis». *Estudios Románicos*, 2008, 17.1, pp. 747-763.
- MOUDARRES, Andrea. «Diomedes' Silence: Homer, Suetonius, and Dante's irony in *Inferno XXVI*». *Le Tre Corone*, 2016, 3, pp. 11-24.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M.^a Teresa. «Odiseo y Bagdad: *Ulysse from Bagdad* de Eric-Emmanuel Schmitt y *Les sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra». *Agora. Estudos Clássicos em debate*, 2018, 22.1, pp. 331-335.
- ORTEGA VILLARO, Begoña. «El imposible regreso del exiliado. Ulises en la obra de Alberto Manguel». *Agora. Estudos Clássicos em Debate*, 2018, 20, pp. 353-376.
- POCIÑA, Andrés. «Una notable actualización italiana del mito antiguo: “Lunga notte de Medea” de Corrado Alvaro». En POCIÑA, Andrés y Aurora LÓPEZ (eds.). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada, 2007a, pp. 33-50.
- POCIÑA, Andrés. «Una mujer extranjera llamada Medea». En POCIÑA, Andrés y Aurora LÓPEZ (eds.). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada, 2007b, pp. 133-158.
- POCIÑA, Andrés y Aurora LÓPEZ (eds.). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

- RANKINE, Patrice D. *Ulysses in Black: Ralph Ellison, Classicism, and African American Literature*. Madison, WI: Wisconsin University Press, 2006.
- REID, Jane D. *The Oxford Guide to the Classical Mythology in the Arts 1300-1900s*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993.
- ROMERO MARISCAL, Lucía. «Ética y Literatura: La Tradición Clásica Griega en “Último desembarco” de Fernando Savater». *Fortunatae*, 2002, 13, pp. 269-280.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos, 1982.
- SCAHILL, Kevin J. *The role of Diomedes in the Aeneid and Metamorphoses* (tesis). Athens, Georgia, 2014. URL: <https://getd.libs.uga.edu/pdfs/scahillkevinj201412ma.pdf> [20 febrero 2022].
- SCHETTINO, M.^a Teresa. «Les Grecs sur le départ : légendes, pensées, utopies et désir d'expérimentations». *Pallas* [En ligne], 2012, 89. URL: <http://journals.openedition.org/pallas/726> [22 febrero 2022].
- SCHIRONI, Francesca. «A Hero Without “Nostos”: Ulysses» Last Voyage in Twentieth-Century Italy». *International Journal of the Classical Tradition*, 2015, 22. 3, pp. 341-379.
- STANFORD, William B. *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson, 2013 [edición original, Oxford 1954].
- VÁSQUEZ, Ana y Ana M.^a ARAUJO. *Exils latino-américains: la malédiction d'Ulysse*. Paris: L'Harmattan, 1988.
- WEST, Martin L. *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- WINTER, Jennifer. *The Literary Tradition of Diomedes Outside of the Iliad*. (s. f.). URL: <https://www.academia.edu/6826409/TheLiteraryTraditionofDiomedesOutsideoftheIliad> [10 febrero 2022].



Imagen 1 (© Nórdica ediciones)



Imagen 2 (© Reservoir Books)

¿ODISEO MEMORIOSO O MENTIROSO? RELATO TESTIMONIAL, CUENTO DE MENTIRAS Y BATALLITAS DE SOLDADOS VIEJOS¹

*Odysseus the One of Good Memory or the One of Lies?
Testimonial Story, Tale of Lies and Old Soldiers' Tales*

José Manuel PEDROSA
Universidad de Alcalá
jmpedrosa2000@yahoo.es

Recibido: 26/05/2022; Aceptado: 13/06/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. JOSÉ MANUEL PEDROSA. ¿ODISEO MEMORIOSO O MENTIROSO?
RELATO TESTIMONIAL, CUENTO DE MENTIRAS Y BATALLITAS DE SOLDADOS
VIEJOS. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 49-78

Viérades luego del soldado viejo
la grita, la matraca y cordelejo².

RESUMEN: El soldado que regresa a su casa viejo, pobre y narrador de aventuras bélicas es un tipo de personaje literario de largo recorrido. El caso más emblemático es el de Odiseo. Pero se estudian otros avatares y textos, algunos de los cuales se asocian a la memoria y a la verdad, y otros a la exageración y a la mentira. Se compara el caso de Odiseo, al que se permitió narrar sin limitaciones sus relatos, con el de Agamenón (al que no le fue permitido) y con el del coronel Aureliano Buendía (quien al volver de la guerra se sumió en el silencio).

1. Agradezco su ayuda a José Luis Garrosa, Álvaro Ley, Josemi Lorenzo y Óscar Abenójar.

2. Castellanos (1847, 187). *Dar cordelejo*, «dar chasco, zumba o cantaleta», DRAE.

Palabras clave: Odiseo; Agamenón; *Cien años de soledad*; cuento tradicional; cuento de mentiras.

ABSTRACT: The soldier who returns home old, poor and narrator of war adventures is a type of literary character with a long history. The most emblematic case is that of Odysseus. But other cases and texts are studied, some of them related to memory and truth, and others to exaggeration and lies. The case of Odysseus, who was allowed to tell his stories without limitations, is compared with that of Agamemnon (who was not allowed to do so) and with that of Colonel Aureliano Buendía (who, after returning from the war, kept silent).

Key words: Odysseus; Agamemnon; *One Hundred Years of Solitude*; Traditional tale; Tall tale.

1. «EN VERDAD ME ES ODIOSO / REPETIR LO YA DICHO UNA VEZ SIN AMBAGES NI ENGAÑO» (*OD.* XII, 452-453)

Desde tiempo inmemorial los soldados (en particular los soldados pobres o empobrecidos) vueltos a la vida civil se han movido, en el campo de lo literario, como personajes polisémicos y polifacéticos, abonados a prácticas, incluso podría decirse que a géneros del discurso oral-performativo, que no por su variado espectro dejaron de encontrar en ellos intérpretes consumados y versátiles. (Advertencia preliminar: no me ocuparé aquí de las memorias *escritas* por soldados³, que conforman un género con rasgos propios; sí prestaré mucha atención al gesto y al ritual performativo empleados para reforzar la proyección hacia fuera, hacia el auditorio, de las narraciones orales emitidas por soldados).

Así, la épica puede que no conozca voz más emblemática que la del Odiseo que al regreso a su hogar, tras largos años de guerra y periplo marino, no había perdido (o esa era la impresión que él quería dar) su cualidad de urdidor maestro de la palabra y gesto presuntamente memoriosos y testimoniales (aunque estuviesen fatalmente infiltrados de fabulación) cuando hablaba a los amigos, y de la palabra y gesto engañosos cuando estaba frente a los enemigos.

3. Remito solo a tres monografías relevantes y recientes: la de Martínez (2016), el volumen conjunto editado por Castellano y Sáez (2019) *Vidas en armas* y la tesis de Salcedo Reyes (2021).

Conviene no fiarse demasiado, en cualquier caso, de la doble cara de un Odiseo recordador (por ejemplo, ante los feacios) y de un Odiseo fabulador (cuando engañó a los pretendientes, por ejemplo), que el héroe simuló con astucia. Es preferible asumir que al héroe de Ítaca le fue dado tener solo una condición, la de embaucador de todos: de aliados, de adversarios y de los propios receptores, de entonces y de siempre. Y no solo porque el Odiseo que ha llegado hasta nosotros sea un personaje por completo literario, ficticio; también porque en él concurrían unas cuantas condiciones (las de soldado, viajero, marino y viejo) que han estado ligadas, por tradición viejísima e internacional, al oficio de narrar ficciones o mentiras (como se prefiera) especialmente exageradas⁴. En definitiva, que, aunque él pusiese el mayor empeño en presentarse cuando le convenía como la voz de la verdad y de la memoria (lo prueba su apasionada proclama, que analizaremos, de que su narrar era «sin ambages ni engaño», *Od.* XII, 452-453), es obvio que no estaba a su alcance sino ser, en tanto que criatura literaria, un puro y simple urdidor de ficciones, un mentiroso en toda regla⁵.

Ello no impide que su versatilidad a la hora de disfrazar su identidad, su aspecto, su voz, su gesto, fuese, siempre en clave literaria, subyugante. Admira que entre los registros que dominaba estuviese el de los ademanes y cláusulas para mendigar, que los siglos continuarían asignando a un sinfín de soldados jubilados. Dignas de recuerdo son, sin ir más lejos, las

4. Sobre la vinculación de la soldadesca con los relatos de mentiras trata el artículo que tiene el lector ante sí; sobre la proclividad de los viajeros o de los presuntos viajeros a la invención, véase Gómez Espelósín (2006); sobre la vinculación de los oficios del pescar y la marinería con las artes de fabular, véanse Henningsen (1965), Babson (2018) y Méndez (2021). Sobre la asociación de los relatos de los viejos a la verdad y a la mentira, véase Pedrosa (2001a y 2001b). Sobre los cuentos de mentiras en general, véanse Pieretti Câmara (2012) y Pedrosa (2019). Sobre los cuentos de mentiras relacionados con la caza, Pedrosa (2017).

5. Acerca de la condición de mentiroso de Odiseo, acerca de la posible interpretación de sus relatos como cuentos de mentiras y acerca del lenguaje gestual y de las habilidades performativas del héroe, existe una bibliografía profusa. Richardson (2007, 146-147) trazó esta iluminadora síntesis: «The literature on lies and disguise in the *Odyssey* is extensive. Some of the more helpful discussions can be found in Stanford (1950), Trahman (1952), Todorov (1971), Heatherington (1976), Stewart (1976), Walcot (1977), Haft (1984), Emlyn Jones (1986), Murnaghan (1987), Roisman (1990), Bowie (1993), Pratt (1993), Parry (1994), Reece (1994), Richardson (1996), and King (1999). Lateiner (1995) shows how facial gestures, body language, and other nonverbal behavior can convey the truth behind concealing words or, when manipulated with talent, enhance the liar's performance; on Odysseus's exploitation of the nonverbal in his lies and disguises, see especially chapters 5 (83-92) and 9 (167-202)». Renuncio, para no sobrecargar este artículo, a desarrollar las fichas bibliográficas anotadas por Richardson.

muestras de gratitud, que bien pudieran ser formularias, con que el viejo soldado disfrazado de mendigo agradeció un generoso surtido de carne que le fue regalado:

Dame, ¡oh Zeus!, que logre Telémaco dicha entre todos los mortales y cúmplase aquello que anhele en su pecho. (XVII, 354-355)

Más memorable aún es la narración, hábilmente teatralizada, que acto seguido hilvana Odiseo ante los pretendientes, con el fin de sembrar pistas falaces acerca de su disfraz de mendigo: se trata de un cuento de mentiras de principio a fin, que oculta, para no levantar suspicacias, su condición de soldado retornado e inventa una falsa identidad de mercader arruinado y transeúnte. Es este un relato en primera persona al que se ha prestado escasa atención, pero que tiene cierta relevancia dentro del mecanismo ideológico de la epopeya, porque es el que con mayor franqueza revela la fábrica de mentir del infatigable embaucador: ello insta a poner en cuestión la calidad testimonial de los demás relatos pronunciados en primera persona (los de los cícones, lotófagos, Polifemo, Eolo, lestrigones, Circe, Hades, las sirenas, Caribdis y Escila y la Isla del Sol, nada menos) que el héroe había desgranado con lengua incansable, ante sus anfitriones feacios, entre los cantos VII y XII:

Yo mismo
 tuve casa en el mundo allá en tiempos, fui rico en hacienda
 y ofrendé muchas veces mis dones al pobre errabundo
 como quiera que él fuese, en cualquier aflicción que se hallara.
 Y contaba por miles los siervos a más de otros bienes
 con que viven felices los hombres y en fama de ricos.
 Mas con todo acabó Zeus Cronión. Este fue su talante:
 me inspiró que con unos piratas en largo camino
 navegase hasta Egipto y allí consumó mi ruina.
 Por el Nilo subiendo detuve mis buenos bajeles,
 ordené que a su orilla los más de mis fieles amigos
 se quedasen guardando las naves, y a un tiempo enviaba
 por delante a unos pocos vigías que viesan la tierra;
 pero ellos, cediendo a su impulso y coraje, empezaron
 a robar las hermosas campiñas de aquellos egipcios
 arrastrando mujeres y niños de pecho y matando
 a los hombres; corrió a la ciudad en seguida la alarma
 y a las voces de guerra su hueste llegó con la aurora;
 todo el campo inundose bien pronto de carros e infantes
 y destellos de bronces. Y Zeus, que se goza en el rayo,
 infundió en mis amigos funesto pavor: ni uno solo
 resistió frente a ellos; en torno no había más que males.

De los míos mataron a muchos a filo de bronce,
 capturaron a otros pensando en tenerlos de esclavos
 y a mí en don me entregaron a un huésped llegado esos días,
 Métor Jásida, el rey poderoso de Chipre. Él consigo
 me llevó a su país y de allá vine ahora sufriendo
 mil trabajos⁶.

Por cierto, que cuando resalté la calidad ambigua (en lo que atañe a su complicidad con el discurso de la memoria o con el discurso de la ficción) de los relatos (que él presentaba como verdaderos) en primera persona de Odiseo ante los feacios, faltó poner énfasis sobre las palabras, de cierto alcance metapoético, que cierran memorablemente el canto XII:

Nueve días el mar me arrastró y a la décima noche
 me acercaron los dioses a Ogigia, la isla en que vive
 la crinada Calipso, potente deidad de habla humana.
 Ella albergue me dio, me cuidó, mas ¿a qué contar esto,
 pues aquí en vuestra casa os narré lo demás ayer mismo
 a tu prócer esposa y a ti? Y en verdad me es odioso
 repetir lo ya dicho una vez sin ambages ni engaño. (XII, 447-453)

Cierto: a Odiseo no se le escapaba que ya se había acordado de su tortuosa relación con Calipso, ante su auditorio feacio, en VII, 243-266, IX, 29-30 y XII, 389-390. Por más soldado viejo, náufrago y agotado que fuese, su sofisticado *ars narrandi* era inmune a redundancias, igual que lo era a

6. Homero, XVII, 418-445. Conviene resaltar, porque en este trabajo pondremos mucho énfasis sobre el lenguaje corporal en tanto que la narración oral se proyecta hacia el auditorio, que, en la escena del primer contacto y enfrentamiento del Odiseo mendicante con los pretendientes, su gesto corporal es muy rico, histriónico, actoral. Así cuando entra en escena: «Llegó Ulises mismo / al palacio en figura de un pobre mendigo, de un viejo / que apoyado en un leño velaba su piel con andrajos. / Tras la puerta se echó en el umbral de madera de fresno, / reclinado en el quicio que un hábil artista hizo antaño» (336-340); cuando entra en el palacio: «Atena, / acercándose a Ulises Laertíada, moviolo a que fuera / recogiendo mendrugos de pan de los muchos galanes / y probase quién era entre ellos honrado o perverso. / ¡Así mismo no había de librar de desgracia a ninguno! / Empezó por el lado derecho y pidió a cada hombre extendiendo su mano: dijérase un ducho mendigo» (360-366); cuando interrumpe el simulacro de retirada para volverse al más despiadado de los pretendientes: «Ya Ulises / se aprestaba a salir nuevamente al portal, bien probados / los aqueos, mas antes llegose hasta Antínoo y le dijo» (412-414); o cuando recibe el golpe del brutal pretendiente: «le tiró el escabel y alcanzole en la espalda / junto al hombro derecho. Mantúvose Ulises inmóvil / como roca: no le hizo caer el disparo de Antínoo; / la cabeza tan solo en silencio meció meditando / mil desastres; marchó hacia el umbral nuevamente, sentose, / su repleta talega echó al suelo y habló de este modo» (462-467).

grietas y despistes. Ahora bien: qué frase tan memorable y tan inquietante, puesta en boca de un soldado, viajero, marino y viejo (méritos excelentes los cuatro, ya se ha dicho, para obtener la maestría en mentiras), esa de que le era «odioso repetir lo ya dicho una vez sin ambages ni engaño». ¿Quería garantizar Odiseo, con tal declaración, que tan veraz, «sin ambages ni engaño», era el primer relato de su relación con Calipso que no le hacía falta pasar por la prueba de la reiteración (por la que, bien lo sabemos, los detectives gustan de hacer pasar, para pillarles en falta, a sus sospechosos)? ¿O estaba reconociendo que, puesto en el brete de repetir, no podría dejar de producir variantes orales que darían en las inevitables discrepancias y contradicciones, las cuales podrían facilitar la detección de los susodichos «ambages y engaños» que le podrían señalar como urdidor, a fin de cuentas, de ficciones, fábulas, patrañas?

¿Temería Odiseo, en definitiva, que, enfrentada su palabra al careo de su propia palabra, tras el relato-performance con visos de veraz y testimonial que tanto le había costado construir y proyectar hacia su auditorio, pudiesen ser apreciados por sus receptores las grietas de la incoherencia, los contornos de la mentira?

2. RELATOS SIN PROYECCIÓN HACIA LOS OYENTES: SOLDADOS SILENCIADOS (AGAMENÓN), SOLDADOS SILENCIOSOS (BUENDÍA)

A ningún soldado puesto en la vía del retiro podemos agradecer un corpus de presuntos recuerdos, o ficciones, o mentiras, como se prefiera, que pueda sostener la comparación, en impacto y proyección (no solo hacia su auditorio del momento, sino hacia la posteridad), con los que nos legó Odiseo.

De ahí que no sea impertinente el cotejo con Agamenón, personaje más trágico que épico que fue asesinado nada más volver a su casa desde el frente de guerra y que fue en cierto modo la antítesis de Odiseo, porque el destino o la tradición decidieron cerrar sus oídos a los recuerdos, narraciones, justificaciones que pudieran venir de su lado, mientras los abría de par en par, concediéndole el don de explayarse a sus anchas, al marino de Ítaca.

Si Agamenón fue o no fue aficionado a narrar sus andanzas ante los demás y si fue más o menos ducho que Odiseo en el arte de la palabra memoriosa o fabulosa, esos son extremos sobre los que no nos ha llegado información. Tal laguna se debe en buena medida al capricho de que la facción de la mitología griega que se impuso (y que precisaba nutrirse como toda mitología de malos y de buenos) optó por tratar con antipatía a Agamenón y con simpatía a Odiseo. Pero esa veleidad no debe impedir

que nos hagamos ciertas preguntas de fondo: ¿cómo serían los relatos nacidos en el bando de Agamenón, o puestos en la boca misma del rey, que no tuvieron la opción de ser proyectados hacia el mundo? ¿Inferiores o menos legítimos que los que se alinearon con la memoria o el carisma de Odiseo?

No es posible descartar ninguna opción. De Agamenón sabemos que fue, y la *Ilíada* insiste mucho en ello, un militar de lengua muy suelta, proclive como mínimo a la palabra de ira y maldición: argumentos más a favor que en contra de que pudiese haber sido sujeto locuaz, expresivo, acaso persuasivo. Quién sabe de qué acontecimientos impensables y de qué prodigios nos hubiese podido surtir si la tradición que se impuso no le hubiese impedido tomar a él la palabra; y quién sabe de qué modo hubiese podido su relato, si hubiese encontrado proyección, modificar, atenuar o exculpar la negativa percepción que quedó cristalizada en torno a él.

Entre la épica y la tragedia, y en otra alineación enfrentada también a la de Odiseo, cabría considerar la renuncia a recordar y a narrar en que por propia obstinación se sumió en su casa de Macondo, tras ir y venir de treinta y dos guerras, el inolvidable coronel Aureliano Buendía.

El expediente de su retiro es bien conocido, aunque no por él, sino por la voz del indiscreto narrador de *Cien años de soledad*. Si del coronel hubiese dependido, su nombre y su recuerdo hubiesen quedado extirpados de la memoria del mundo, porque, cuando volvió viejo, desengañado y pobre (pobre por decisión propia, pues consideraba innoble el enriquecimiento con la guerra) a su casa, se retiró a sí mismo la prerrogativa de la narración proyectada hacia los demás y emprendió una guerra feroz no solo contra cualquier palabra de recuerdo, sino contra cualquier objeto que pudiese dar testimonio de sus andanzas por el mundo:

Se ocupó de destruir todo rastro de su paso por el mundo. Simplificó el taller de platería hasta solo dejar los objetos impersonales, regaló sus ropas a los ordenanzas y enterró sus armas en el patio [...] Cuando ya no quedaba en la casa un solo objeto que permitiera recordarlo, llevó a la panadería el baúl con los versos en el momento en que Santa Sofía de la piedad se preparaba para encender el horno.

–Préndalo con esto –le dijo él, entregándole el primer rollo de papeles amarillentos–. Arde mejor, porque son cosas muy viejas [...]

No solo lo hizo, sino que despedazó el baúl con una hachuela y echó las astillas al fuego [...]

Un fotógrafo ambulante que tomó el único retrato suyo que hubiera podido conservarse fue obligado a destruir las placas sin revelarlas. (García Márquez 2000, 278, 279 y 281)

Cuán distinta de los suntuosos banquetes que, empalmando una jornada tras otra para que no se perdiera una gota del relato, ofrecieron a Odiseo los

feacios, fue aquella cena parca y desangelada que la matriarca Úrsula dio al coronel retornado y desamparado, cuando era ya «ajeno a todo»:

–Si has de irte otra vez –le dijo a mitad de la cena–, por lo menos trata de recordar cómo éramos esta noche [...].

–Perdone –se excusó ante la petición de Úrsula–. Es que esta guerra ha acabado con todo. (García Márquez 2000, 277-278)

Aquella guerra había acabado, cabe puntualizar, con casi todo, pero no con todo: cierto es que canceló la proyección del relato del viejo soldado hacia los demás; pero no el relato proyectado hacia sí mismo, el recuerdo replegado hacia adentro. Porque no hubo, para el coronel retirado o casi retirado Aureliano Buendía, muchos instantes de no sometimiento a un régimen feroz de memoria introspectiva.

Lo último que hizo fue, de hecho, un ejercicio de retorno mental, íntimo, al mito de orígenes, a la memoria primordial, que hubiese sido por completo sustraído a la literatura y al mundo si en él no se hubiesen inmiscuido, una vez más, la omnisciencia o el fisgoneo del narrador:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas... (García Márquez 2000, 81)

La reverberación del mito de orígenes que acompañó a aquel paso sumario a retiro, por fusilamiento, del viejo soldado de Macondo remite, en fin, al mundo del relato oral, del cuento etiológico-maravilloso, que es, según convención prácticamente universal, la matriz de toda fábula.

Es notable que el ritual, treinta y tantas veces repetido, del ir y venir de la jubilación a la guerra y de la guerra a la jubilación del viejo y casi menesteroso coronel Aureliano Buendía muestre tantas hechuras análogas (y alguna antitética, como la concerniente a la narración de relatos) a las de los cuentos orales de soldados viejos y desamparados. Para seguir constatándolo, nos asomaremos al arranque de este cuento tradicional ruso, que gira en torno a un soldado que tras veinticinco años de servicio es despachado con un caballo tan viejo como él, con el que no tardará en compartir, porque otra cosa no había, penurias y hambres:

En cierto reino servía al rey un soldado de la guardia montada. Veinticinco años llevaba sirviendo en cuerpo y alma. Por su lealtad, el rey ordenó que se le concediera el retiro con honores, y que se le diera como premio el caballo con el que había formado parte del regimiento, con la silla y los arneses.

El soldado se despidió de sus compañeros y se dirigió a su casa. Pasó un día, y otro, y un tercero... Pasó toda una semana, y otra, y una tercera, y al soldado ya no le quedó más dinero. ¡No tenía comida ni para alimentarse a sí mismo, ni a su caballo, y todavía le quedaba muy largo camino para llegar a casa! Vio que las cosas se iban poniendo feas, y sintió mucha hambre. Miró a uno y otro lado, y vio un castillo en uno de ellos.
 –Bueno, a ver si entro en este castillo; si me tomaran a su servicio, podría trabajar en algo–, pensó. (Afanásiev 2004, núm. 10)

Es decir, que tampoco el viejo soldado ruso, siguiendo un guion análogo al del coronel Aureliano Buendía, se retiró del todo. Volvió a la acción. Y aunque se quedó lejos de la marca de los treinta y tantos retiros y reenganches del héroe de Macondo, pasaría todavía por unas cuantas fases de desactivación (por sueños productos del encantamiento, por confinamientos en islas y lugares mágicos...) y de reactivación que darían en la prolongación desafortunada del relato y acabarían, según lo declarado por el narrador y según los cánones del cuento maravilloso, con el casamiento con la princesa...

Jack V. Haney (2015, II, 548), gran especialista en los cuentos de Afanásiev, afirmó que «el relato sugiere fuertemente que emanó del medio militar». Es afirmación atractiva, y hasta plausible, esa de que las batallitas de soldados veteranos pudiesen ser invención de los mismos soldados veteranos. Podría ser avalada, de hecho, por la experiencia de cualquiera de nosotros, que casi seguro que habremos escuchado relatos de guerra puestos en boca de testigos memoriosos. También por la constatación de que en este mismo artículo estemos desgranando una cierta cantidad de relatos de mentiras narrados por soldados retornados, lo que ha de ser reflejo de rituales consagrados en el uso social. Pero no es posible, por falta de documentación relativa a la génesis y evolución de esta modalidad de relatos, probar o refutar tajantemente esa conjetura.

Puede que, a despecho de la obstinada cerrazón de la boca del personaje, algo tenga que añadir el entrometido narrador de la biografía del coronel Aureliano Buendía que alza su voz en *Cien años de soledad*:

Poco después, cuando su médico personal acabó de extirparle los golordrinos, él preguntó sin demostrar un interés particular cuál era el sitio exacto del corazón. El médico lo auscultó y le pintó luego un círculo en el pecho con un algodón sucio de yodo [...].
 Luego tomó un vaso de limonada y un pedazo de bizcocho que repartieron las novicias, y se retiró a una tienda de campaña que le habían preparado por si querían descansar. Allí se quitó la camisa, se sentó en el borde del catre, y a las tres y cuarto de la tarde se disparó un tiro de pistola en el círculo de yodo que su médico personal le había pintado en el pecho. [...]

Llevaron al coronel Aureliano Buendía envuelto en la manta acartonada de sangre seca y con los ojos abiertos de rabia.

Estaba fuera de peligro. El proyectil siguió una trayectoria tan limpia que el médico le metió por el pecho y le sacó por la espalda un cordón empapado de yodo. (García Márquez 2000, 279, 283 y 284)

Es anécdota que guarda un intrigante aire de familia con aquella rodomontada española (más adelante ampliaremos detalles acerca de tal subgénero del cuento de mentiras) del siglo XVI:

Estando una vez fuera de las trincheras de Ostenda, vino una bala de artillería que me entró por la boca, derriuéndome dos dientes, sin hazerme otro mal. A la ora, tomé aquella bala en las manos y, echándala contra los enemigos, topó acaso con una torre de la muralla que fue al momento hecha polua, matando a mill y quinientos y cinquenta y cinco soldados que la gardauan⁷.

La hipérbole de la bala que atraviesa el cuerpo del valentón sin causar daño venía, en última instancia, del folclore⁸, del que no sería de extrañar que la hubiese tomado García Márquez, quien en más de una ocasión declaró su deuda con los relatos de guerra que había escuchado durante la niñez:

7. La fuente es *Rodomuntadas* (1607). Sigo la edición de *Poesía* (2013, núm. XLIII, 210).

8. La fuente de esta rodomontada en concreto fue la comedia *L'Angélica* de Fabrizio de Fornaris; véase al respecto *Poesía* (2013, 93). Hay una exageración parecida en Lantery, *Memorias y diarios* (1949): «Tuvo fortuna, en tan fiero combate, de no tener más heridas que un balazo en un carrillo, que se lo agujereó y se halló la bala en la boca sin peligro, que se discurrió daría primero en alguna jarcia y de rechazo le dio en el carrillo. Con que fue un combate de gran valor contra siete naos de guerra como las dichas, que por lo menos tendrían a 500 hombres cada una». Acerca de relatos de proscritos y bandidos inmunes a las balas, véase Pedrosa (2012). Es tópico que se encuentra además en la literatura piadosa. Del cardenal san Carlos Borromeo fue relatada en 1595, según Fuenmayor (1953, 196), esta anécdota: «Los más ricos, con grandes promesas de dineros, movieron a un apóstata de su religión, Milanés, Jerónimo Donato, a matar a Borromeo. Solía el Cardenal cantar a boca de noche, con los de su familia, una Salve y otras devociones, abierta la puerta de la capilla para los de afuera. A tiempo que, según solían, cantaban *No queráis temer, no se turbe vuestro corazón*, entró el apóstata y disparó un arcabuz con una bala y muchas postas pequeñas. Pasáronle todas al Cardenal por el roquete, y la bala llegó a señalar la carne, sin hacer otro daño; cosa estimada por milagrosa, y atribuida a la santidad de Pío, en cuya obediencia andaba. Sin ninguna alteración, Borromeo hizo proseguir en la oración y dar lugar al malhechor que escapase». El tópico de las balas que no causan daño y que son detenidas y reenviadas a quien las disparó se asocia tradicionalmente a ciertos cuentos de brujas: véase Thompson (1955-1958): G229.4.2, *Witch can catch bullets and send them back*; y G265.8.3.1.2, *Witch throws bullets back at shooter*.

La primera vez que oí hablar de los militares fue a una edad muy temprana, cuando mi abuelo me hizo un relato escalofriante de lo que entonces se llamó la matanza de las bananeras. Es decir: la represión a bala de una manifestación de obreros colombianos de la United Fruit Company, arrinconada en la estación del ferrocarril de Ciénaga. Mi abuelo, platero de oficio y liberal de hueso colorado, había merecido su grado de coronel en la Guerra de los Mil Días, en las filas del general Rafael Uribe Uribe, y por esos méritos había asistido a la firma del tratado de Neerlandia, que puso término a medio siglo de guerras civiles formales. Frente a él, al otro lado de la mesa, estaba el mayor de sus hijos, en su condición de parlamentario conservador.

Creo que mi visión del drama de las bananeras contado por él fue la más intensa de mis primeros años, y también la más perdurable. Tanto, que ahora la recuerdo como un tema obsesivo de mi familia y sus amigos a lo largo de mi infancia, que de algún modo condicionó para siempre nuestras vidas. (García Márquez 2010, 99)

Algo de envés de aquel recuerdo de soldado retirado y baleado sin consecuencias de *Cien años de soledad* puede que tenga, por lo demás, el breve y aplastante cuento, atravesado por una bala que en aquella ocasión no tuvo piedad, que el escritor colombiano publicó en 1983:

Un soldado argentino que regresaba de las islas Malvinas al término de la guerra llamó a su madre por teléfono desde el Regimiento I de Palermo, en Buenos Aires, y le pidió autorización para llevar a casa a un compañero mutilado cuya familia vivía en otro lugar. Se trataba –según dijo– de un recluta de 19 años que había perdido una pierna y un brazo en la guerra y que además estaba ciego. La madre, feliz del retorno de su hijo con vida, contestó horrorizada que no sería capaz de soportar la visión del mutilado y se negó a aceptarlo en su casa. Entonces el hijo cortó la comunicación y se pegó un tiro: el supuesto compañero era él mismo, que se había valido de aquella patraña para averiguar cuál sería el estado de ánimo de su madre al verlo llegar despedazado.

Esta es apenas una más de las muchas historias terribles que durante estos últimos doce meses han circulado como rumores en Argentina, que no han sido publicados en la Prensa porque la censura militar lo ha impedido y que andan por el mundo entero en cartas privadas recibidas por los exiliados. (García Márquez, 6 de abril de 1983)

3. LO QUE DIJERON UNOS SOLDADOS MUTILADOS A UNOS RETRATOS DEL REY: DEL SILENCIAMIENTO POR INSULTAR A LA IMPOSICIÓN DE ENCOMIAR

Que los relatos y gestos de soldados retornados pueden ajustarse a un abanico de actitudes y de soluciones de gran versatilidad es algo que puede ser corroborado por uno de los textos literarios más impresionantes, rebeldes, desengañosos, de los que nos legó nuestro Siglo de Oro: un romance nuevo y anónimo acerca de un soldado viejo, mutilado y humillado que, tras increpar en público a un retrato de Felipe III, es decir, por proyectar hacia fuera su relato de crítica social y política, fue llevado preso y brutalmente silenciado:

Mirando estaba un retrato
del rey Felipe Tercero,
donde armado le pintaron,
un pobre soldado viejo.
Mirábale con un ojo,
(aunque quisiera con ciento),
que una pilota le hizo
falto en Frisia del izquierdo.
De un mosquetazo tenía
la pierna derecha menos,
que llevó sus miembros pares,
y trajo nones sus miembros.
A puro cañón de lata
en que a España trujo envueltos
papeles de sus servicios,
un órgano venía hecho;
y después de enternecido,
lloró solo con el verlo.
ante él puesto de rodillas,
a voces le dijo aquesto:
-En San Quintín vuestro padre,
sobre Roma vuestro abuelo,
en la Naval vuestro tío,
en mil peligros me vieron.
Otras veces os he visto
pintado, mas yo confieso
que lo que os está mejor
es un vestido de acero;
vuestra guarnición más rica
es de soldados expertos:
¡oh, qué bien os estarían
las mangas de arcabuceros!

Galán os están las armas,
ved que de esa suerte pienso
que el gran sepulcro de Cristo
os aguarda por Gofredo.
Si os viesen de aqueste modo
en medio de un campo abierto,
los españoles sin duda
les viniera el mundo estrecho.
Dad qué decir a la fama
en aqueste ministerio:
quitateisle de la boca
los Césares y Pompeyos.
A que me despachaseis vine,
y no haréis mucho en hacerlo;
porque para la otra vida
medio despachado vengo.
Pidiendo andamos limosna,
santo rey, por vuestros reinos,
los que por defensa suya
estamos sin carne y huesos.
Pintado, señor, os hablo,
porque os hablo sin porteros,
que por vos no temí lanzas,
y en vuestra guarda las temo.
Llegó en esto un alguacil,
y echole mano diciendo
que por vagamundo y pobre
le mandaban echar preso.
Yo lo vi, yo lo lloré:
delito el ser pobre hicieron;
catad, rey, por vuestra causa,
que la del pobre es la menos⁹.

Es romance rebelde, temerario, que suena casi a eco triste y humillado de la epopeya de Guillermo Tell (el héroe suizo que se negó a rendir pleitesía a un emblema de su gobernante, y que salió victorioso del trance), y que tiene tanto más mérito por cuanto que fue publicado en 1618, en los tiempos de plomo de Felipe III: cuesta trabajo creer, de hecho, que pudiese pasar el filtro de la censura. Más todavía si es comparado con las precauciones que hubo de tomar, para poder deslizar algunas ironías sutiles contra

9. *Laberinto* (1618, 84-87); fue colección reimpressa veinte años después: *Laberinto* (1638); véase Morel-Fatio (1907).

el monarca, el (aparentemente) servil y adulator romance *Al retrato del rey* («Apenas os conocía, / viejo honrado, en buena fe») que, al hilo de la muerte del soberano en 1621, puso Quevedo en boca de «un villano sayagués» al que hizo pronunciar, frente a un retrato de Felipe III, exageraciones tan desaforadas como estas:

¡Qué de batallas vencistis,
qué de triunfos que tenéis,
qué buen nombre que dejastes,
qué gloria gozáis por él!¹⁰.

Una interesantísima serie de seguidillas patrióticas que volvían a vincular, en un marco en que el gesto y la performance eran otra vez muy relevantes, soldados retirados y mutilados con retratos del monarca, y que fueron publicadas en 1814, tras la expulsión de España de los ejércitos napoleónicos y la exaltación de Fernando VII, brindan un contrapunto dramático a los precedentes versos barrocos, porque revelan actitudes y soluciones de servilismo radical, opuestas a las del audaz romance de 1618.

Son versos que debieron de ser compuestos por algún varón de clase y formación como mínimo medianas, estilo rimbombante y parásito de las instituciones del momento. Pero no para ser cantados por él, sino para que fuesen aprendidos de memoria, entonados por las calles y acompañados por los gremios más populares y más desfavorecidos del paisanaje: por «las muchachas de los barrios de S. Roque y S. Bernardo de Sevilla [...] en la magnífica procesión que hicieron los soldados inválidos del cuartel de S. Agustín, llevando en triunfo el retrato de nuestro Católico Monarca».

Entre aquella copia de seguidillas, que pueden ser leídas en las fotografías adjuntas, hay alguna de indignidad difícilmente superable:

Todo el mundo se aparte
y hágame lado,
que voy a hartar de besos
a este retrato.
Bendito sea,
que aun pintado es amable
y el alma alegre.

10. Quevedo 1969-1971, núm. 800; véase Sáez (2015, 135-136).

ATALAYA DE LA MANCHA

EN MADRID.

Martes 26 de Abril de 1814.

Las muchachas de los barrios de S. Roque y S. Bernardo de Sevilla cantaron en la magnífica procesion que hicieron los soldados inválidos del quartel de S. Agustin, llevando en triunfo el retrato de nuestro Católico Monarca, las siguientes

SEGUIDILLAS.

¡Voto á brios que parece,
segun le amamos,
que ese jóven Monarca
nos ha hechizado!

¿No es cosa cierta
que apenas habrá uno
que no le quiera?

Todo el mundo se aparte,
y hágame lado,
que voy á hartar de besos
á ese retrato:

Bendito sea,
que aun pintado es amable,
y al alma alegre.

Las águilas reales
miran sus soles,
sin que les hagan daño
sus resplandores:

No así el mochuelo,
que ciego y confundido
se cae al suelo.

¿Quien ha visto hasta ahora
que los soldados
se alegren y envanezcan
de estar lisiados?

Pues ya los vemos
andar haciendo gala
de sus defectos.

Los miembros, dicen ellos,
que hemos perdido,

las heridas, la sangre
que hemos vertido,
Prueba es gloriosa
del amor á FERNANDO,
y esto nos honra:

Eres, FERNANDO, el iris
que va á serenar
la tormenta que ha armado
el soplo infernal:

Solo á tu vista
las nubes negras huyen
y se disipan.

Lo mismo que nosotras
dice la Nacion,
viva el Rey, viva España
y la Religion:

Muera el tirano,
que pensaba el muy tonto
esclavizarnos.

Que vengan á San Roque
y á San Bernardo,
si hubiere algunos tibios,
é irán quemados.

Mas ¡que delirio!
en amor al Monarca
no habrá uno tibio.

No habéis una palabra,
nobles guerreros,
pues con solo miraros
os entendemos.

¿No queréis decir
 que el amor á FERNANDO
 os ha puesto así?
 ¿Que os resta dar en prueba
 de vuestra lealtad,
 si os miro mutilados
 y sin libertad?
 Su vista fixan
 en FERNANDO, y responden
 que aun tienen vida.
 ¡O amor incomparable
 del pueblo español
 á su Rey, á su Patria
 y á su Religión!
 El mundo entero
 venga, y á este amor vea
 hacer excesos.
 Dos soldados sin piernas
 junto al retrato,
 le guardan y custodian
 con sable en mano:
 Esto fué decir,
 que el que guarda á FERNANDO

nunca sabe huir.
 Ahora si que tenemos
 justo motivo
 por ver allí á FERNANDO,
 de alzar el grito:
 ¡ Viva Sevilla !
 ¡ viva de San Bernardo
 la alcantarilla !
 Quien no se vuelva loco
 en esta ocasión,
 dificulto que tenga
 sano el corazón:
 Porque yo entiendo
 que con amor, ninguno
 puede estar cuerdo.
 ¡ Vivan los Patriotas
 que han excitado
 el amor de este pueblo
 ácia FERNANDO!
 ¡ Viva Sevilla !
 ¡ viva el Rey, y reviente
 quien no lo diga !

203

Pero puede que las seguidillas más ruines de la serie, porque se arrojan las voces («los miembros, *dicen ellos*, / hemos perdido») y hasta la expresión de los sentimientos y las emociones de los desdichados soldados mutilados, sean estas:

¿Quién ha visto hasta ahora
 que los soldados
 se alegren y envanezcan
 de estar lisiados?
 Pues ya los vemos
 andar haciendo gala
 de sus defectos.

Los miembros, dicen ellos,
 hemos perdido,
 las heridas, la sangre
 que hemos vertido,
 prueba es gloriosa
 del amor a Fernando,
 y esto nos honra.

No hay que dar por supuesto que aquellos desdichados, quienes antes y después de tales fastos se hallarían en situación de desamparo pavoroso, se sintiesen tan felices de haber sacrificado sus miembros en pro de un rey que no veló ni mucho ni poco por ellos y que estaba en vías de convertirse en figura odiada por la parte mayor de la nación. Si en vez de ser concedido a unas humildes «muchachas de los barrios de S. Roque y S. Bernardo de Sevilla», que se vieron obligadas a memorizar y a cantar lo que dictó algún oportunista adicto al régimen, mientras desfilaban a su son los soldados heridos, se hubiese concedido el turno de palabra franca y no censurada («sin ambages ni engaño» como diría Odiseo) a las víctimas de la guerra, quién sabe qué otros discursos hubiesen podido ser proyectados ante el retrato del rey.

Asombra, como tantas otras veces, la habilidad de ciertas elites (patriarcales, poderosas, con medios, insensibles, inescrupulosas) para confiscar la voz del pueblo e imponer ventriloquías que ponían en plano primero y único sus principios e intereses, utilizando como cajas de resonancia las voces ingenuas y los cuerpos vulnerados de los sujetos (mujeres jóvenes, soldados mutilados) más desamparados de la sociedad.

4. EL REGISTRO CÓMICO, LA PERFORMANCE Y LA PROYECCIÓN HACIA EL AUDITORIO: DE LAS RODOMONTADAS A LAS BATALLITAS

¿Y la comedia? ¿Pueden los soldados viejos y desvalidos expresarse también mediante la palabra cómica, reírse de sí mismos y de sus miserias, poses, gestos y discursos formularios? No solo pueden: eso es, según una tradición literaria y cultural muy arraigada, de lo que mejor saben hacer. Porque en la cúspide de lo cómico se hallan, a no dudar, los cuentos de mentiras, disparates y fanfarronadas que soldados arrogantes, valentones y dicharacheros de muchísimas promociones, geografías y lenguas reales y literarias han pugnado por hacer pasar por retazos de memoria.

Es imposible trazar aquí un panorama ni siquiera aproximado de una tradición que ha llegado hasta nosotros muy recortada, puesto que se desarrolló mayormente en el medio oral. Y que, con todo y con eso, desbordaría cualquier cronología o cuadrícula en que quisiésemos clasificarla. Quedaremos en mejores condiciones de apreciar la implicación en él del registro cómico si aceptamos que en esa tesitura están, por lo alto o por lo bajo, el Odiseo que se jactó de sus chanzas a Polifemo; el *miles gloriosus* de Plauto y Terencio; el héroe valentón del cantar épico de *Las mocedades de Rodrigo*; el don Quijote más exaltado y vociferante, y el Alférez Campuzano de *El casamiento engañoso* de Cervantes; el Capitano y el Scaramuccia

o Scaramouche de la *commedia dell'arte*; la modalidad más aguerrida del figurón de la comedia y el entremés áureos; los hampones y valientes de un sinnúmero de jácaras y pliegos; el Simplicissimus que encarnó de manera emblemática el prototipo del guerrero bobo pero invencible; los inolvidables Cyrano de Bergerac y Barón de Münchhausen; el aventurero Barry Lindon de Thackeray (y después de Kubrick); el *Ubu roi* de Alfred Jarry; *El buen soldado Švejk* de Jaroslav Hašek; o el Falstaff de *Chimes at Midnight* de Orson Welles¹¹. También, aunque en registros más serios o elegíacos que cómicos (el que se hallen en minoría frente a los casos risibles es bien significativo), el Pirata de Espronceda; el Jim Hawkins de *The Treasure Island* de Stevenson; el aviador (presumiblemente militar, como su autor) que evoca su alucinado encuentro en el desierto con el niño protagonista de *Le petit prince*; *El coronel no tiene quien le escriba*, sumido en su vejez en la miseria; o el soldado que narra su encuentro y sus amores con una mujer sobrenatural en la novela *El valle de las gigantas* de Gustavo Martín Garzo. Entre tantas otras fábulas, o mentiras, como se prefiera...

Una dimensión crucial de la poética de todos estos relatos es la del lenguaje no verbal, performativo, pragmático, histriónico tantas veces, que en un grado por lo general superlativo acompaña y enriquece su proyección hacia afuera. De los entresijos del *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós sale, por ejemplo, esta hilarante escena:

Aquella noche don Alonso y Marcial siguieron conferenciando en los pocos ratos que la recelosa doña Francisca les dejaba solos. Cuando esta fue a la parroquia para asistir a la novena, según su piadosa costumbre, los dos marinos respiraron con libertad como escolares bulliciosos que pierden de vista al maestro. Encerráronse en el despacho, sacaron unos mapas y estuvieron examinándolos con gran atención; luego leyeron ciertos papeles en que había apuntados los nombres de muchos barcos ingleses con la cifra de sus cañones y tripulantes, y durante su calurosa conferencia, en que alternaba la lectura con los más enérgicos comentarios, noté que ideaban el plan de un combate naval.

Marcial imitaba con los gestos de su brazo y medio la marcha de las escuadras, la explosión de las andanadas; con su cabeza, el balanceo de los barcos combatientes; con su cuerpo, la caída de costado del buque que se va a pique; con su mano, el subir y bajar de las banderas de señal;

11. No es posible acompañar este largo y heteróclito elenco con una bibliografía atenta a cada entrada. Pero no quiero dejar de llamar la atención sobre algunos estudios que prestan atención, y desde perspectivas comparatistas, a las manifestaciones españolas del tópico: Lida de Malkiel (1966), Sánchez Jiménez (2007), Pérez Gómez (2017) y Pedrosa (2021).

con un ligero silbido, el mando del contraataque; con los porrazos de su pie de palo contra el suelo, el estruendo del cañón; con su lengua estropeada, los juramentos y singulares voces del combate; y como mi amo le secundase en esta tarea con la mayor gravedad, quise yo también echar mi cuarto a espadas, alentado por el ejemplo y dando natural desahogo a esa necesidad devoradora de meter ruido que domina el temperamento de los chicos con absoluto imperio. Sin poderme contener, viendo el entusiasmo de los dos marineros, comencé a dar vueltas por la habitación, pues la confianza con que por mi amo era tratado me autorizaba a ello; remedé con la cabeza y los brazos la disposición de una nave que ciñe el viento, y al mismo tiempo profería, ahuecando la voz, los retumbantes monosílabos que más se parecen al ruido de un cañonazo, tales como ¡bum, bum, bum!... Mi respetable amo, el mutilado marinero, tan niños como yo en aquella ocasión, no pararon mientes en lo que yo hacía, pues harto les embargaban sus propios pensamientos. ¡Cuánto me he reído después recordando aquella escena, y cuán cierto es, por lo que respecta a mis compañeros en aquel juego, que el entusiasmo de la ancianidad convierte a los viejos en niños, renovando las travesuras de la cuna al borde mismo del sepulcro!

Muy enfrascados estaban ellos en su conferencia, cuando sintieron los pasos de doña Francisca que volvía de la novena

—¡Que viene! —exclamó Marcial con terror.

Y al punto guardaron los planos, disimulando su excitación, y pusieron a hablar de cosas indiferentes. Pero yo, bien porque la sangre juvenil no podía aplacarse fácilmente, bien porque no observé a tiempo la entrada de mi ama..., seguí en medio del cuarto demostrando mi enajenación con frases como éstas, pronunciadas con el mayor desparpajo: «¡la mura a estribor!... ¡orza!... ¡la andanada de sotavento!... ¡fuego!... ¡bum, bum!...». Ella se llegó a mí furiosa, y sin previo aviso me descargó en la popa la andanada de su mano derecha con tan buena puntería, que me hizo ver las estrellas. (Pérez Galdós 1995, 32-33)

Un género literario que se desarrolló entre España y otras tradiciones (la italiana y la francesa, sobre todo) y que no puede dejar de ser señalado aquí es el de la rododromada puesta en boca de hiperbólicos soldados patrios. Mucho se ha escrito ya al respecto¹², por lo que me limitaré ahora a resaltar que de ella se ha dicho que «el alma o la esencia del personaje [protagonista] reside en la ampulosidad de sus gestos y palabras» (*Poesía* 2013, 66): repárese en que esta definición antepone el gesto a la palabra, la performance al relato, lo cual confirma que el relato del soldado viejo ha de ser entendido en clave, sobre todo, de parateatro. Importa por lo demás advertir, para enlazar

12. Marín Pina (2008 y 2010), Infantes de Miguel (2010, 2013 y 2013b) y *Poesía* (2013).

con lo que vendrá a continuación, que las rodomontadas pueden ser consideradas un género aledaño o contiguo de las batallitas.

La designación más coloquial que en la lengua española de hoy se da a la narración exagerada del soldado viejo (e incluso a la narración exagerada de cualquier narrador) es la de *batallitas*. Digo *coloquial* porque el diccionario académico no contiene todavía, por mucho uso, personalidad y mérito que tenga, ese vocablo como tal. Lo engloba medio velado, como quinta acepción, de

batalla, «relato que reiteradamente narra alguien de episodios o acontecimientos que ha vivido». U. m. en pl. U. m. en dim. *El abuelo siempre cuenta sus batallitas*.

No es esta una definición feliz, porque *batalla* no es lo mismo que *batallita* (mejor *batallitas*, ya que suele ir en plural) y porque no recoge el matiz de la exageración, la falta de verosimilitud, la bravuconería y ridiculez, ni alude al aparato gestual, performativo, que tradicionalmente se le asocia.

Las batallitas, en plural, es voz que, pese a su escaso reconocimiento, no ha dejado de ser en algún momento reivindicada, cuando se ha hablado de

la modalidad más básica de narración que tenemos: hablar de nuestra historia. Esa historia común de cualquiera de nosotros, por cierto, es seguramente bien distinta de la de guerras, pactos y torneos de la Edad Media (lo de las plagas ya podemos tristemente incluirlo en nuestra historia) pero aun sin portar armaduras ni lanzas, también nosotros narramos batallas. Esas historias que tanto cansan son despreciadas por nuestros interlocutores como batallas o batallitas. Y lo son desde al menos el siglo XIX. Un poema de José Zorrilla rezaba: «Despierta, Blanca hermosa, / y al bosque ameno baja / [...] y baja sin recelo / que quien aquí te aguarda / no ha de cansarte, hermosura, / contándote batallas». José M.^a de Cossío, tío de nuestro catedrático de Derecho Civil Alfonso de Cossío, declaraba en su libro sobre *Los mejores toreros de la historia* (1966): «Vamos a tratar de demostrar que el pasado taurino no son batallitas de viejo». Esta acepción de batallas, en plural o diminutivo preferentemente, está hoy en el DLE pero aún no lo estaba en 1992. La expresión nos muestra que, aunque a ambos lados de la conversación los interlocutores somos criaturas narrativas, la narración puede ser también cargante para quien nos escucha¹³.

Las limitaciones de espacio dificultan la convocatoria aquí de más *batallitas* de las que han dejado una impronta fecunda en la literatura y en la

13. Pons Rodríguez (2020, 71-72). De las *batallitas* se ha ocupado también, de manera somera, Aznárez Mauléon (2014).

cultura de España y del mundo. Pero no me resigno a dejar caer una más, realmente colosal, en el epígrafe que seguirá a este; ni tampoco a evocar aquí la figura memorable del Abuelo Cebolleta (protagonista de la historietta *La familia Cebolleta* creada en 1951 por el dibujante y escritor Vázquez), hiperbólico narrador de lances bélicos vividos según él en primera persona, gesticulador contumaz, inseparable de la garrota que blande a modo de arma, perseguidor de auditorios que huyen (muchas veces a la carrera) de su cháchara. El trofeo mejor que logró el Abuelo Cebolleta es el lugar de honor que, partiendo de una posición muy modesta y de un género literario marginal, se hizo en la memoria sentimental y cultural de su país.

5. UNA CONTROVERSIDA ENTRE SOLDADOS FALACES Y SOLDADOS VERACES EN EL MADRID DE 1663

El colofón de este artículo lo va a poner, en efecto, un relato de batallitas absolutamente excepcional, por su complejidad narrativa e ideológica y porque se mueve entre lo narrativo y lo metanarrativo, y entre lo etnográfico, lo alegórico y lo moral. Estamos a punto de asomarnos a un fresco literario amplio y cuidado, que traza una línea muy marcada entre el gremio de los soldados postizos, locuaces y mentirosos (encarnado en el presunto capitán don Sancho, o capitán Mentira) y el de los soldados legítimos, taciturnos y veraces (encarnado en el pasajero Onofre y en un militar anciano, mutilado y harapiento); y que pinta una línea también muy significativa entre el público más crédulo e inculto (el vulgo que nutría el auditorio) y el más crítico y selecto (el representado por un zapatero callado, digno y hacendoso). Todo ello sobre el escenario de las gradas del convento de San Felipe el Real, que se levantó en la confluencia de la Puerta del Sol y de la calle Mayor de Madrid desde mediados del siglo XVI hasta su demolición en 1838.

El espacio exterior de aquel convento fue, durante siglos, el *mentidero* más concurrido de la capital: una especie de teatro al aire libre que no cerraba nunca, al que acudían, ataviados de vagos, pícaros, farsantes y buscavidas, los narradores e histriones más dotados, para entretener con sus infundios y gestos a los curiosos e inútiles más cualificados.

Tal fresco monumental fue pintado por el prosista satírico español Francisco Santos, en su *Día y noche de Madrid*, publicado en 1663, al hilo de una expedición que hicieron al «mentidero, dosel de las Covachuelas de San Felipe», el nativo Juanillo y el forastero Onofre, este sí soldado legítimo y cautivo liberado. Sobresale, para empezar, la exuberante pintura que se hace del histriónico capitán don Sancho, o capitán Mentira:

–¿Por qué das nombre de mentidero –dijo Onofre– a un lugar sagrado?
 –Yo –prosiguió Juanillo– no trato al lugar con indecencia; a los que mienten en él, siendo sagrado lugar, es solo a los que llamo mentideros, pues profanándole le hacen mentidero, que entre ellos se dicen más mentiras que entre sastres y mujeres; y porque veas algo de lo mucho que pasa en esta lonja, repara en aquel hombre que acaba de leer aquella carta y verás el ruido que mete con ella.

Así fue, pues apenas lo hubo hecho cuando, doblándola, la guardó y sacó otra con más renglones que letras tenía la que guardó, y subiendo a las gradas se paró como que leía, a tiempo que se llegaron a él más de veinte personas. Uno decía:

–¿Qué hay de nuevo, señor Fulano?

Otro:

–¿Tenemos algo bueno?

Otro preguntaba si era carta del ejército. Otro decía:

–Señor capitán don Sancho, sáquenos de dudas.

Otro, en voz que resalía de todos, decía:

–Esta carta será cierta y verdadera.

En fin, todos puestos en rueda y él en medio, empezó a leer y a llegarse más gente que a los primeros besugos. Tardó en leer la carta más de una hora, y la que tomó en la estafeta no tardó el tiempo que se gasta en rezar un Ave María.

Salía la gente del cerco del enredo, unos santiguándose, otros estirándose las cejas, otros mordiéndose los labios, otros apretándose las manos y dando recias patadas; y viendo estas acciones se llegaba mucha gente y preguntaban qué nuevas habían venido. Acabó de leer la carta o tramoya con letras y quedose en el sitio rodeado de noveleros, contando la disposición del ejército, prevención de la campaña y sitio del enemigo y dando su parecer en el modo con que se había de gobernar la gente para un asalto y por dónde convenía el darle.

–¿Ves este hombre? –dijo Juanillo–, pues en su vida ha salido de Madrid, y le llaman el señor capitán, y le oírás contar de más de quinientas heridas que le han dado en la guerra; y dice bien, que algunos que le conocen le dicen que no sea enredador; y a buen entender, heridas son bien penetrantes el decir las verdades a quien carece de ellas; mas él poco las siente, pues no se enmienda; y yo apostaré algo a que la carta que ha leído ha sido escrita esta noche en su posada para con ella embobar hoy a cien tontos que tienen librado el gusto en las mentiras que oyen, que la carta que él tomó en la estafeta puede ser que sea de un bodegonero que se ausentó estotro día, en cuya casa comía este capitán Mentira, y le enviaría a pedir la monta de las tajadas con dientes que le quedó debiendo, que en toda cuanta gente aquí ves no hay diez soldados, y cierto que me admira que los noveleros no hayan reparado en tu alquicel y te hayan cogido en medio de cincuenta a preguntarte de tu cautiverio, y pudieras sin mentir entretenerlos mejor que este mentecato con su carta postiza, pues habla sin fundamento, y tú con él podías hablar. (Santos 1992, 142-143)

Viene a continuación la impugnación del soldado mentiroso y la reivindicación del soldado veraz que hace el pasajero Onofre, en tanto admite, con harta discreción, su propia condición militar:

–Raro humor de gente –respondió Onofre–, pues se creen de tan ligero de quien no saben que sea cierto lo que dice. Yo soy soldado, pero no contara cosa en cuanto a los sitios de la campaña; solo lo hiciera a otros que supiera yo que eran soldados, que hablar con quien en su vida ha sabido volver a su nido la espada ni sabe lo que se pasa cuando no hay que pasar, para mí creyera que era dar voces al viento, que nunca responde cosa conforme más de con los últimos acentos que oye [...] Yo nunca gastara el tiempo tan mal gastado como escuchando a quien no es profesor verdadero de la materia en que trata, porque el que habla de aquello que no entiende es como el tiro que sale casualmente sin gobierno de la mano del que tira, que siempre va errado; y es cosa muy cierta que el que habla en lo que no alcanza ni entiende, miente, y se imposibilita para ser creído en lo que profesa¹⁴.

Vuelven a la carga las mentiras y visajes de los valentones de pacotilla, entre los que pone paz un viejo y modesto soldado de los de verdad, mutilado y harapiento; asoma además entre el auditorio la cabeza de un callado zapatero que solía pasar algunas tardes por aquel gratuito teatro, para descansar de la dura jornada de trabajo:

Inquietolos de su conversación las voces que dos soldados, al parecer, daban sobre el volar una mina, y más volaban sus levantadas voces, pues llegaban al campanario. Uno decía:

–Señor capitán, vuesa merced ha lidiado siempre en partes que no ha habido necesidad de abrir minas, y así mal puede entender lo que no ha visto.

Pero algo picado el tal que escuchaba, le respondió:

–Por eso he abierto muchas bocas en pechos contrarios, lo que vuesa merced no ha llegado a hacer.

Enojáronse y púsolos en paz un hombre de madura edad, con su espada en el lado, y en las manos una muleta, y el vestido harto trabajoso.

–¿Has visto la pendencia de los dos? –preguntó Juanillo a Onofre–, pues aquel de las plumas en el sombrero es tropista¹⁵ y nunca ha servido de otra cosa, y cuando va a llegar gente se le muda el color del rostro, pues el que le ves ahora, afrenta de tomate maduro, se le vuelve pálido, siendo

14. Santos, *Día y noche de Madrid*, p. 144.

15. *Tropista*, «secta de herejes, que quería que solo se entendiesen trópicamente las palabras de la Escritura en orden á la Eucaristía, y que solo hubiese en ella una figura», según Terreros y Pando (1788); «persona encargada de alistar gente o de admitir matrículas para la guerra» y «acompañante, guía, conductor», según Alemany y Bolufer (1917).

causa el perder la vista los bodegones de la Puerta del Sol, y el otro es de estos que buscan gente, a quien con promesas hacen sentar plaza de soldados, administrando este ejercicio peor que el de los moros corsarios de Argel, por lo que de cada uno les toca; y aquel buen viejo se nota en él el ser soldado en el vestido que le adorna, y aunque la edad le ha jubilado algo los bríos, no por eso ha desechado la espada del sitio que siempre ocupó. Mira con qué razones, pocas y corteses, y por lo corteses penetrantes, los ha puesto en paz y ha mudado de sitio. Repara en aquel hombre de la capa parda, tan capuchina de remiendos, y el sombrero tan espumador, según la grasa que siempre trae. Ha estado todo el día remendando zapatos a la puerta de un zaguán y ahora viene a oír mentiras, que a él le sirven de descanso el rato que deja ocioso el boj; pero tiene una cosa buena, que oye y calla, pues jamás le he visto meter la mano en el plato de esta lonja. (Santos 1992, 145)

Volvió el soldado fingido a su cháchara, pero cambiando de tercio y mudando el tema militar por el de las altas finanzas, con el concurso de los más necios del coro:

Así fue, pues, sosegados, empezó el rodrigón a menear su tarabilla y se le fue llegando más gente que a pragmática nueva y deseada, empezando a jugar de aquel bocado peor y mejor que tiene el hombre, según usa de él. Y después de haber hablado gran rato en los estados de la milicia y gobierno de la campaña mudó a plática, tratando de la carestía de los mantenimientos, y decía:

–Que en un año como este, tan abundante de todo, como Dios nos ha dado, que podían las hormigas, con lo que adquieren de los desperdicios del labrador, poner tienda de panecillos, ¡valga un pan lo que vale!

A lo que respondió otro:

–No tiene la culpa el panadero que le vende; la culpa tiene la hormiga que lo almacena.

Luego proseguía diciendo:

–¡Que valga una libra de carne tanto en un tiempo tan abundante como pregona la cuerda Extremadura!

A lo que respondió otro:

–La culpa la tienen nuestros pecados. (Santos 1992, 146)

Terció en aquel grave asunto otro sujeto que por sus bigotes y cháchara vacua apuntaba maneras también de soldado postizo:

Otro que había perdido en todas estas ocasiones el ejecutar heridas con su lengua, viendo ocasión en la vacante, se opuso, echando la mano a los bigotes, que por lo copiosos parecían cosas de su piel, siendo la suya de zorro, y dijo abriéndose de piernas, sacando el papel del tabaco:

–¿Que en un año tan fértil como este valga una azumbre de vino aguado y mal medido catorce cuartos? En verdad que lo he conocido yo bueno y bien medido por seis, y menos.

En fin, cada uno dijo su alcaldada corta, porque el báculo de vidas perdurables no daba lugar a más.

–Este hombre que tanto habla –preguntó Onofre–¿entiende algo de lo que trata?

–No –respondió Juanillo–, porque ni es estudiante ni soldado, y le juzgo tan imposibilitado de saber que las cinco vocales no han llegado a su noticia.

–Pues mal puede hablar quien miente de continuo –replicó Onofre–, que a los animales se les sigue gran daño en no poder hablar y a los hombres mucho mayor por hablar mucho. La lengua es esclava del hombre, pero si la deja libre se truecan las suertes, quedando el hombre hecho un esclavo de su lengua, y siempre tiene en el pico de su corazón, manifestando lo más secreto y escondido que hay en él. El que quisiere hablar bien ha de hablar siempre verdad, y este hombre no tiene entendimiento ni es capaz de discurso, pues no tiene miedo a su lengua, oyéndola con dos oídos tan cercanos. Bruto parece, pues no conoce que está su muerte debajo de su lengua y el centro de la muerte debajo de sus pies. Quien mucho habla, mucho yerra, aunque no sea más que en la demasía, es certísimo. (Santos 1992, 146-147)

Viene a continuación un diálogo entre Onofre, quien se declara soldado y cautivo liberado, y el zapatero, quien rompe su silencio habitual para homenajear al soldado recto que tiene ante sí y para levantar con él una alabanza más a la lengua parca y mesurada:

Aquí llegaba Onofre, cuando saliendo del cerco de la mentira el zapatero de obra segunda y viendo en Onofre señales de cautivo se acercó a él, mirándole atento, sin hacer un movimiento más de con las cejas, hasta que, llamándole Onofre, le preguntó si era mudo. A quien respondió:

–No lo soy; parecerlo quisiera, que hablar sin ocasión es querer ser sin ocasión oído, y al que tiene miedo en el hablar el silencio le hace cuerpo de guardia y defiende, y así, más vale ser mudo que hablar cuando no hay ocasión, como aquel majadero que juega tanto que no deja hacer baza a nadie.

–Quien tan bien discierne las razones como vos –dijo Onofre– merece ser oído, y si yo puedo serviros en algo preguntad, como sea poco, porque de las palabras se ha de usar como del vestido, y véase parte de él y parte de él se encubra.

A lo que el zapatero prosiguió diciendo:

–Me parece que nos entendemos, y así, siguiendo vuestro humor, dijo que no seré molesto, pues la razón hablada sin tiempo queda hecha señora del hombre, y callando me veo señor de todas las razones.

–Bien decís –replicó Onofre–, que a mi entender el cuidado de naturaleza en poner dos oídos tan cercanos a la lengua no fue otra cosa que decir: «Ahí pongo dos guardas para que uses con medida de ese instrumento», pues es muy cierto que el que calla vive seguro y el que habla suele dañarse a sí y a otros, y el mayor enemigo que tiene el hombre es su lengua mal gobernada, pues más posible es callar bien que hablar, y así, solo os suplico me digáis de dónde sois, dónde os cautivaron, qué trato os hacían y quién os rescató. A lo que Onofre satisfizo diciendo:

–Mi patria es la gran ciudad de Nápoles; cautiváronme cerca del presidio de Larache, habiendo salido a hacer leña con otros soldados [...] Esto es haber respondido a vuestra pregunta; mirad si mandáis otra cosa.

–Solo serviros –dijo el zapatero–, y pues me habéis hecho sabedor de lo que ignoraba, quedad con Dios, y advertid que no soy más de un pobre remendón de zapatos; la fortuna no me dio más bienes que los que os he dicho, pero con ellos vivo quieto y gustoso, oigo y callo. (Santos 1992, 147-148)

Remata el gran fresco pintado por Francisco Santos la alabanza primero del trabajador manual y después de la morigeración en el hablar. Fue un tópico común en el Barroco, por cierto (espero abordar la cuestión en algún trabajo futuro), la contraposición del artesano hacendoso con el soldado vociferante, por un lado, y, por el otro, con los parasitarios escribanos y funcionarios de la corte:

Fuese sin hablar más palabra y Onofre quedó espantado de ver un hombre tan miserable y tan cuerdo.

–En mi vida –dijo Juanillo– le he oído hablar otro tanto, y le conozco hartos tiempos ha.

–Si habla siempre como ahora –respondió Onofre–, lástima es que calle, que, aunque el silencio es sueño del entendimiento, se ha de usar de él con buen medio, que el hombre se diferencia del animal en la razón, que sin ella no fuera más de un bruto, y a este hombre le adorna y enriquece mucho el buen lenguaje.

–Así es –replicó Juanillo–, pues la cosa más fea que hay en el viviente es buen cuerpo, gala y disposición, si con ello tiene mala lengua habladora. (Santos 1992, 149)

Se aprecia en este intrincado episodio de *Día y noche de Madrid* (1663) un hábil reparto a tres de los discursos y performances que fueron considerados típicos y tópicos de los soldados mentirosos, los soldados veraces y los artesanos manuales (adscritos aquí, estos últimos, al bando de los narradores veraces). Es decir, de las clases de los *bellatores* y los *laboratores*. Razones tenía Francisco Santos para abstraer de aquella punzante alegoría a los *oratores* (o sea, a las clases dirigentes políticas y religiosas), cuyos apaños con la verdad y la mentira más valía, en aquellos tiempos, no entrar a glosar.

Se sitúa este texto, en fin, en un lugar de relieve en el parnaso de las batallitas (breves y extensas, trágicas y cómicas) de soldados retornados que hemos constatado que, desde la *Odisea* por lo menos, atesoran las literaturas del mundo y la nuestra propia. Es posible, dicho sea de paso, que tras este primer desbroce quede la vía más libre para que podamos preguntarnos si la *Iliada*; o la *Guerra de las Galias* de César; o las epopeyas medievales; o las narraciones artúricas; o los libros de caballerías, o las andanzas de Don Quijote, Don Juan o Indiana Jones, pudieran ser también, cada una en su estilo, compendios de batallitas. Y para que en el futuro podamos prestar más atención de la que se le ha prestado, como contribución típicamente hispana al dossier de los militares fabuladores, al personaje de Juan Soldado, que el entremés de *El dragoncillo* de Calderón y el romance de cordel de la *Nueva relación de los chistosos lances ocurridos a Juan Soldado* (a los que espero prestar pronta atención) tomaron de tradiciones orales que han estado vivas durante siglos a ambos lados del Atlántico.

El porvenir propiciará, esperemos, una reconsideración más plena y decidida de este género literario, el de las batallitas de soldados retirados, que los manuales de teoría literaria convencional se han obstinado en no considerar, pero que ha estado en el corazón mismo del arte de narrar desde la noche de los tiempos hasta hoy.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AFANÁSIEV, Alexandr Nikoláievich. *The Complete Folktales*, 3 vols. Editado por Jack V. Haney. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- AFANÁSIEV, Alexandr Nikoláievich. *El anillo mágico y otros cuentos populares rusos*. Traducido por Eugenia Boulatova y Elisa de Beaumont Alcalde. Editado por José Manuel Pedrosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- ALEMANY Y BOLUFER, José. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Ramón Sopena, 1917.
- AZNÁREZ MAULÉON, Mónica. «La fraseología y la paremiología en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial». En SALABERRI ZARATIEGI, Patxi (coord.). *El Patrimonio Cultural Inmaterial: ámbito de la tradición oral y de las particularidades lingüísticas*. Pamplona-Iruña: Cátedra Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra-Universidad Pública de Navarra, 2014, pp. 113-129.
- BABSON, Capt. Clifford E. *There I was...: Sea Stories, Tall Tales and Other True Lies*. S. I.: Smashwords, 2018.
- CASTELLANO LÓPEZ, Abigail y Adrián J. SÁEZ. *Vidas en armas. Biografías militares en la España del Siglo de Oro*. En Huelva: Universidad, 2019 [Anejo 4 de *Etiópicas*].

- CASTELLANOS, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Editado por Buenaventura Carlos Aribau. Biblioteca de Autores españoles, tomo IV. Madrid: Ribadeneira, 1847.
- FUENMAYOR, Antonio de. *Vida y hechos de Pío V*. Editado por Lorenzo Riber. Madrid: Real Academia Española, 1953.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Las Malvinas, un año después». *El País*, 6 de abril de 1983.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editado por Jacques Joset. Madrid: Cátedra, 2000.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Una naturaleza distinta en un mundo distinto al nuestro». Fechado en Santafé de Bogotá, Colombia, 12 de abril de 1996. En *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Mondadori, 2010, pp. 99-104.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier. «Viajes de verdad, viajes de mentira: literatura de viajes del período helenístico». *Revista de Filología Románica*, 2006, Anejo IV [*La aventura de viajar y sus escrituras*], pp. 59-75.
- HENNINGSEN, Gustav [traducción al inglés de Warren E. Roberts]. «The Art of Perpendicular Lying. Concerning a Commercial Collection of Norwegian Sailors' Tall Tales». *Journal of the Folklore Institute*, 1965, 2, pp. 180-219.
- HOMERO. *ODISEA*. Editado por José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1993.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes: las *Rodomuntadas españolas* y los *Emblemas del Señor Español* (1601-1608). Primeros apuntes (I)». En ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA (eds.). *Emblemática trascendente, hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática-Universidad de Navarra, 2010, pp. 363-372.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes: las *Rodomuntadas españolas* y los *Emblemas del Señor Español* (1601-1608). Apuntes posteriores (II)». En MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, María Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ y VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL. *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013a, pp. 289-297.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes: las *Rodomuntadas españolas* y los *Emblemas del Señor Español* (1601-1608). Apunte final (III)». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2013b, 43, pp. 39-52.
- Laberinto amoroso de los mejores y mas nuevos Romances que hasta aqui ayan salido a la luz. Recopilados por Juan de Chen*. Barcelona: por Sebastian de Cormellas, 1618.
- Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a la luz. Recopilado por Juan de Chen*. Zaragoza: por Iuan de Larumbe, 1638.
- LANTERY, Raimundo de. *Memorias y diarios*. Madrid: Escelicer, 1949.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento». *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Universitaria, 1966, pp. 173-202.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen. «De Rodamonte a las Rodomontadas: la conversión de un héroe carolingio en género bufo». En LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y M.^a Carmen

- MARÍN PINA. *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Universidad, 2008, pp. 471-502.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen. «La famosa y temeraria compañía de Rompecolumnas (1609) del Capitán Flegeton. Traducción de un texto de Tommaso Buoni y el género de las rodomontadas». *Revista di Filología e Letterature Ispaniche*, 2010, 13, pp. 77-104.
- MARTÍNEZ, Miguel. *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- MÉNDEZ, Claudia. «Luis Landriscina narrador campesino y contador profesional. Desde los cuentos folklóricos al espectáculo de masas». *Boletín de Literatura Oral*, 2021, 11, pp. 207-227.
- MOREL-FATIO, Alfred. «La plainte du Soldat espagnol». *Romanische Forschungen*, 1907, 23, pp. 155-161.
- PEDROSA, José Manuel. «Cuentos de viejos, cuentos de viejas: poética, tradición y multiculturalismo de un concepto literario (de la antigüedad al Barroco)». *Revista de Folklore*, 2001a, 250, pp. 141-144.
- PEDROSA, José Manuel. «Más sobre el concepto literario de cuentos de viejos y de viejas: poética, tradición y multiculturalismo (del siglo XVIII a la edad contemporánea)». *Revista de Folklore*, 2001b, 252, pp. 208-216.
- PEDROSA, José Manuel. «Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre: mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana». *Revista de Literaturas Populares*, 2012, 12, pp. 130-191.
- PEDROSA, José Manuel. «Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel». En MASERA, Mariana (coord.). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: ENES-UNAM, 2017, pp. 329-363.
- PEDROSA, José Manuel. «Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad». En GRANADOS, Berenice y Santiago CORTÉS (eds.). *Perspectivas sobre poéticas orales. 2.º Congreso Internacional «Poéticas de la oralidad»*. Morelia: México, 2019, pp. 1-59.
- PEDROSA, José Manuel. «El entremés de *Los habladores*, ¿de Cervantes, Lope o Lorca? Candor, picaresca, bernardinas y anadiplosis». *Bulletin of the Comediantes*, 2021, 73, pp. 83-149.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Trafalgar*. Editado por Dolores Troncoso. Barcelona: Crítica, 1995.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor. «Miles y milites en la comedia de Plauto: un rol en busca de personaje». *Florentia Iliberritana*, 2017, 28, pp. 187-198.
- PIERETTI CÁMARA, Ricardo. *Os contadores de causos e a poética dos Pantanaís*. Campo Grande, MS: FCMS / Life Editora, 2012.
- POESÍA Y PROSA CONTRA ESPAÑA. *Emblemas del perfecto español y rodomontadas españolas*. Editada por M.^a Carmen Marín Pina y Víctor Infantes. Madrid: Medio Maravedí, 2013.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola. *Seis palabras para escribir la historia en la lengua española. Lección Inaugural leída en la Solemne Apertura del Curso Académico*

- 2020-2021 en la Universidad de Sevilla. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020, pp. 71-72.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obra poética*. Editado por José Manuel Blecua, 3 vols. Madrid: Castalia, 1969-1971.
- RICHARDSON, Scott. «Conversation in the Odyssey». *College English*, 2007, 34, pp. 132-149.
- RODOMUNTADAS CASTELLANAS, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles y inuencibles Capitanes, Matamoros, Crocodrillo y Rajabroqueles. *Rodomontades espagnoles Colligées des Commentaires des tres espouventables, terribles et inuincibles Capitaines, Matamores, Crocodrille et Rajabroqueles*. Paris: Pierre Chevalier, 1607.
- SÁEZ, Adrián J. «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica». *Calíope*, 2015, 20, pp. 119-149.
- SALCEDO REYES, Inmaculada. *Las vidas de soldados en el contexto de la autobiografía de los Siglos de Oro*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2021.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «Del miles gloriosus al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega». En GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *El figurón: texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 107-128.
- SANTOS, Francisco. *Día y noche de Madrid*. Ed. de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.
- THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols. Bloomington & Indianapolis-Copenhagen: Indiana University-Rosenkilde & Bagger, 1955-1958.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/161620221279103>

LA PALABRA «TREGUA» EN PRIMO LEVI: UN NEOLOGISMO ARCAICO

The Word «Truce» in Primo Levi: An Archaic Neologism

Domenico SCARPA

Centro Internazionale di Studi Primo Levi (Turín)

docscarpa@gmail.com

Recibido: 04/03/2022¹; Aceptado: 25/05/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. DOMENICO SCARPA. LA PALABRA «TREGUA» EN PRIMO LEVI:

UN NEOLOGISMO ARCAICO. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 79-103

RESUMEN: En su segundo libro, *La tregua* (1963), Primo Levi relata las peripecias de su regreso desde Auschwitz a Turín: un largo peregrinaje que duró ocho meses obligándole a cruzar Europa, y sobre todo Rusia, en todas direcciones. El artículo aborda los significados histórico, político, etimológico y psicológico de la palabra «tregua», las simetrías y contrastes dentro de la obra (además de algunas simetrías con la primera obra de Levi, *Se questo è un uomo*), su naturaleza de narración oral y algunas afinidades e intertextualidades con Heinrich Heine y François Rabelais.

Palabras clave: Primo Levi; La tregua; posguerra europea; Heinrich Heine; François Rabelais.

ABSTRACT: In his second book, *The Truce* (1963), Primo Levi relates the adventure of his journey back from Auschwitz to Turin, a lengthy wandering that, during eight months, made him cross the whole of Europe, and Russia

1. Traducción del italiano al español de Marina Sanfilippo.

particularly, in all directions. The article is focused on the historical, political, etymological and psychological meanings of the title-word, and on the symmetries and contrasts inherent to the work (and also on some symmetries with Levi's debut work *If This Is a Man*), on its quality as an oral narration, and on a number of affinities and intertextualities with Heinrich Heine and François Rabelais.

Key words: Primo Levi; The Truce; Postwar Europe; Heinrich Heine; François Rabelais.

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death?
T. S. ELIOT, *Journey of the Magi*

1.

Al comienzo del capítulo «Hacia el Norte» de *La tregua*, Primo Levi se encuentra en Ucrania: en Žmerinka, un nudo ferroviario a trescientos cincuenta kilómetros de Odesa. Es la última semana de junio de 1945. Liberado el 27 de enero por el Ejército Rojo, junto con los otros escasos supervivientes del Lager de Auschwitz, Levi tendrá que peregrinar por Europa durante otros cuatro meses. Solo el 19 de octubre llega a su ciudad, Turín.

En la estación de Zmerinka la ruta de varios convoyes de supervivientes está bloqueada y todos buscan la forma de continuar. Levi se queda allí tres días, sin dinero para comer y sin nada que hacer, salvo pasear por ese gran pueblo agrícola con sus casas con tejados de paja.

Nella via principale, inchiodata su due paletti infissi nel suolo fangoso, era una tavola di legno su cui era dipinta l'Europa, ormai sbiadita per i soli e le piogge di molte estati. Doveva aver servito per seguirvi i bollettini di guerra, ma era stata dipinta a memoria, come vista da una lontananza estrema: la Francia era decisamente una caffettiera, la penisola iberica una testa di profilo, col naso che sporgeva dal Portogallo, e l'Italia un autentico stivale, appena appena un po' obliquo, con la suola e il tacco ben lisci e allineati. Nell'Italia erano indicate solo quattro città: Roma, Venezia, Napoli e Dronero. (Levi 1963, 396)

En la edición escolar de *La tregua*, en la que él mismo se ocupó de las notas, Levi aventura una explicación para este capricho toponímico; Dronero, explica,

È una cittadina non lontana da Cuneo. Forse era stata nominata al russo, autore della strana carta geografica, da qualche soldato italiano nativo del luogo, e descritta come rivale per bellezza e fama delle altre tre città indicate. (Levi 1965, 1395)

Esto es plausible, pero también se puede proponer una explicación diferente. Sobre todo, en *La tregua*, a Levi le gusta bromear, y podría ser que ese mapa le sirviera para colar disimuladamente un juego, basado en la misma historia con la que había jugado su vida hasta ese momento y con la que sigue jugando allí en Žmerinka.

Dronero es el lugar de nacimiento de Giovanni Giolitti (1842-1928), un primer ministro cuyo nombre es como la síntesis de la Italia unificada y liberal que precedió al fascismo y que este arrasó. No se puede excluir la posibilidad de que, a través de una cadena de acontecimientos imposibles de reconstruir, su nombre esté marcado por este motivo en el mapa colocado en Žmerinka, tanto más si es antiguo y deslavazado y aún más si se considera que, a menudo, en la escritura de Levi lo caprichoso es solo aparente, y permite que surja una intención –muchas veces una intención sutilmente irónica o una ocurrencia imprevista– si solo se amplía la visión del texto, quizás para observar el kit que lo acompaña.

Para *La tregua*, que es el segundo libro de Levi, hablar de «kit» no es una exageración. En 1963, cuando estaba a punto de publicarlo, el autor pidió a la editorial Einaudi que hiciera un mapa de su viaje. Fue un trabajo que volvió loco a los técnicos del departamento gráfico. Al final, el mapa se hizo en forma de plano que se desdoblaba incluido en el libro y en el que el lector podía seguir la ruta de Levi desde Auschwitz hasta Turín. Están las paradas que se mencionan en el libro, como Žmerinka, pero también aparecen lugares que ni se mencionan y entre ellos Braunau, en Austria, casi en la frontera con Baviera; la línea del itinerario de Levi también pasa por ese punto. Si Dronero forma realmente parte de un juego, casi una búsqueda del tesoro no declarada con los lectores, entonces el punto-Braunau en el mapa del viaje es la segunda parte de este juego.

En la actualidad, Braunau cuenta con unos diecisiete mil habitantes, mientras que Dronero tiene unos siete mil. Su presencia en el mapa de Levi parecería tan incongruente como la de Dronero en el panel de Žmerinka, si no fuera porque Braunau es la ciudad natal de Hitler. Primo Levi quiso mostrarnos (mostrar y no contar) que pasó por el lugar de nacimiento del primer ministro que, por el solo hecho de pertenecer a la «raza judía»,

decidió su viaje de ida Turín-Auschwitz. Sin gastar palabras, Levi supo jugar con el lector y también con su propia aventura personal, aunque esta fuera una aventura atroz la mayor parte del tiempo.

Dronero y Braunau son, en definitiva, dos lugares-indicios. En el juego oculto que aquí, a través de conjeturas, hemos intentado reconstruir, los dos nombres adquieren sentido –cada uno por sí mismo, y más aún uno al lado del otro– a partir de sus respectivas presencias en los mapas de Primo Levi. Sin embargo, dejando a un lado las bromas, estos dos mapas atestiguan que *La tregua* es un libro europeo, y no solo por la historia y la geografía que moviliza. Es un libro europeo gracias a la mirada de Levi que se convierte en un estilo. Es un libro que surge de una Europa de la que Rusia –aquí no «vista desde una distancia extrema», sino en contacto directo– es parte integrante. Una parte considerable de la fuerza lingüística y cognitiva que expresa el libro deriva del hecho de que Levi viaja por las regiones orientales del continente, entrando en contacto con sus poblaciones caóticamente revueltas y dejándose contagiar por su energía. El capítulo «Hacia el Norte» se encuentra en el meollo de esta aventura.

2.

Publicada en los primeros meses de 1963 (se acabó de imprimir el 23 de marzo), *La tregua* pertenece a la época de la llamada «distensión», a la era de Kennedy, Kruschev y el papa Juan XXIII, a un corto período de años que marcó –hay que decirlo– una tregua en la Guerra Fría entre las dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética. Muchos años después, en 1986, Levi explicó a Philip Roth que el clima político había cambiado también en Italia, y que «por primera vez, era posible hablar de la URSS en términos objetivos sin ser tachado de procomunista por la derecha y de reaccionario derrotista por el poderoso Partido Comunista Italiano» (Roth 1986, 642). Después de volver a casa, Levi esperó más de quince años antes de entregar a la escritura las aventuras de su regreso, a pesar de que había querido (y planeado) hacerlo ya cuando estaba escribiendo *Se questo è un uomo*, y a pesar de que incluso el órgano oficial del Partido Comunista le había invitado a hacerlo:

Anche «l'Unità» mi sollecitò a scrivere della nostra liberazione da parte dei sovietici, ma eravamo negli anni Cinquanta, in piena guerra fredda, e io non volevo criticare chi mi aveva salvato, ma neppure mi sentivo di tessere elogi. Scrisi più tardi, in periodo di distensione, perché mi sentivo più libero, avevo la possibilità di ragionare con un distacco che prima non mi sarebbe stato consentito. (Segantini 1984, 449)

Sobre el proceso de escritura, en cambio, he aquí su testimonio: «Avevo, del viaggio di ritorno, un puro appunto, come dire, ferroviario. Una sorta di itinerario: il giorno tale al posto tale, al posto tal altro. L'ho ritrovato e mi è servito come traccia, quasi quindici anni dopo, per scrivere *La tregua*» (Caccamo De Luca y Olagnero 1984, 430). *La tregua* es, en definitiva, una obra preparada durante un largo período de tiempo y que tiene su origen en un núcleo documental concreto; para leerla en profundidad, es necesario primero ordenar algunos datos y cifras básicos.

Empecemos por los títulos que Levi baraja para el libro. El definitivo, *La tregua*, se lo sugirió Giorgio Lattes, ingeniero de profesión y amigo suyo desde la infancia (Thomson 2002, 301). Sin embargo, sabemos de otros dos, que fueron descartados pero que ayudan a entender la elección final. Mientras está escribiendo su libro, Levi piensa en titularlo *Vento alto*, y así aparece indicado en el contrato con Einaudi (Belpoliti 2016, 1493). La expresión se encuentra en el siguiente pasaje:

In quei giorni e in quei luoghi, poco dopo il passaggio del fronte, un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi. (Levi 1963, 327)

La fuente es el segundo versículo del Génesis, dedicado al primer día de la Creación: solo se han creado los cielos y la tierra, la oscuridad domina el abismo, el espíritu de Dios –que en el texto hebreo es «rùakh Elohim», el «viento de Dios», es decir, un viento muy fuerte– sopla sobre las aguas. Veremos en un momento lo que llevó a Levi a reformular como «viento alto» el original hebreo «viento de Dios», que la Vulgata latina traduce como «spiritus Dei». Por lo pronto, observemos que el «viento alto» de *La tregua* es portador de un renacimiento, la posguerra, que Levi presenta como un primer nacimiento –como un/a Génesis– recurriendo a un lenguaje solemne y arcaico, pero mostrando también su vena de parodista, sobre todo en los tres adjetivos verdaderamente extraordinarios que elige para los «especímenes humanos» que se mueven en agitada confusión: «escalenos, defectuosos, anormales». Este «viento alto» de Levi lo encontraremos varios años después en el otro libro épico que Levi sitúa en Europa del Este, la novela yiddish y partisana de 1982, *Se non ora, quando?*, donde aparece un cielo barrido por un «viento alto» («un cielo spazzato dal vento alto», Levi 1982, 652).

El título *Vento alto* no solo alude a la Creación o al renacimiento tras una catástrofe histórica. También es un título con doble sentido: una

expresión que encontramos escrita en italiano pero que procede de la interferencia entre el hebreo antiguo y el inglés. Levi sabe que, en inglés, *high wind* significa «ciclón» o, por utilizar la palabra del propio Montale, «bufera» (tormenta). El título es *La bufera e altro* (*La tormenta y lo demás*), el tercer libro de poemas de Montale, que se publicó en 1956, pero que vio la luz durante los años de la guerra mundial –la «bufera», de hecho– que afectó principalmente a Europa. En la mente multilingüe de Primo Levi, el «rùakh Elohim», el viento muy fuerte del texto hebreo original, debe haber interferido con la locución *high wind*, que no tiene equivalente en italiano y que Levi traduce con el calco «vento alto». Por otra parte, «viento alto» también significa «viento fuerte» en muchas variedades del español y en portugués.

La historia del título finalmente desestimado *Vento alto* no estaría completa si no se registra una aparición directa y literal del «rùakh Elohim» en la obra de Levi. También existe, y está en el punto donde era más fácil esperar encontrarla: en *Argon*, que es el primer relato de la autobiografía química *Il sistema periodico* (1975). En estas páginas, Levi dibuja retratos de sus antepasados judíos piemonteses, reconstruyendo también su jerga y explicando a los lectores el origen de muchas palabras. Levi habla de estos antepasados, de los que no todos son parientes suyos (también están los abuelos o tíos de algunos de sus amigos: Bocca 1985, 554), con gran cariño y gran sentido del humor:

Da «rùakh», plurale «rukhòd», che vale «alito», illustre vocabolo che si legge nel tenebroso e mirabile secondo versetto della Genesi («Il vento del Signore alitava sopra la faccia delle acque»), si era tratto «tiré 'n ruàkh», «tirare un vento», nei suoi diversi significati fisiologici: dove si ravvisa la biblica dimestichezza del Popolo Eletto col suo Creatore. Come esempio di applicazione pratica, si tramanda il detto della zia Regina, seduta con lo zio Davide al Caffè Fiorio in via Po: «Davidin, bat la cana, c'as sentô nèn le rôkhòd!»: che attesta un rapporto coniugale di intimità affettuosa. (Levi 1975, 867-868)

Primo Levi es capaz de bromear de muchas maneras –no solo con las mayúsculas de la lengua sagrada y con las lenguas y jergas profanas– sin dejar de hablar en serio, y este talento nos devuelve al libro del que partimos. Al igual que los dobles sentidos y al igual que las dos lenguas contenidas en la expresión pseudobíblica «vento alto» (aliento divino pero también humano, hebreo antiguo pero también inglés moderno), el título *La tregua* sugiere la imagen de un segundo Génesis que en cualquier momento podría zozobrar en un Apocalipsis, tal vez sin deflagración sino implosionando. Levi, que ama a T. S. Eliot, ha recordado de hecho los últimos versos de *The Hollow Men*: «*This is the way the world ends | This is the*

way the world ends | This is the way the world ends | Not with a bang but a whimper» (Eliot 1925, 86; la cursiva es de Eliot).

Como en el caso de *high wind*, Levi también utiliza el inglés cuando *La tregua* se traduce a ese idioma. A la editorial estadounidense Little, Brown and Company no le gusta el equivalente *The Truce*, por lo que el autor propuso *Upon a painted Ocean*, sobre un océano pintado (Luzzatto 2011). Esta vez la fuente es el poema *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge; Levi lo leyó en su texto original y, con toda probabilidad, en la versión de Beppe Fenoglio, aparecida en una revista en 1955 y reeditada en un volumen por Einaudi en 1964. «Upon a painted Ocean» es el verso 118 de las Rimas: se refiere al barco del que forma parte el Viejo Marinero, varado por una calma chicha de origen sobrenatural. La culpa la tiene el Viejo Marinero: al dispararle una flecha, ha matado al albatros, un ave sagrada y de buen agüero que seguía al barco en su ruta por el Pacífico. Tampoco ese océano inmóvil pero de vivos colores convenció al editor estadounidense, que consideró que pecaba de intelectualismo, y es posible que por la misma razón tampoco convenciera del todo a Primo Levi. Era un título importante, solemne y alusivo, muy alejado de la concreción terrenal y socarrona de su historia.

En los años y décadas siguientes, el Viejo Marinero aparece varias veces en la obra de Levi, pero es una historia muy conocida que en esta ocasión puede dejarse de lado. Aquí será más útil discutir el tipo de títulos que Levi elige –o, a la inversa, rechaza– para sus dos primeros libros, *Se questo è un uomo* y *La tregua*. El primero es un título que tiene forma de pregunta, aunque carezca de signo de interrogación, y ambos son títulos ambiguos que conllevan varios significados diferentes. Pero, sobre todo, ambos son títulos dinámicos, títulos que, de diferentes maneras, presuponen una búsqueda y animan al lector a iniciarla o continuarla, dos títulos que plantean un reto al lector.

Es posible que el primer título del futuro *Se questo è un uomo* fuera *Storie degli uomini senza nome* (*Historias de los hombres sin nombre*. Mori y Scarpa 2017, 70-71): admitiendo que Levi lo tuviese realmente en cuenta, es probable que lo descartara por su entonación victimista. Quizás por la misma razón se cayó el primer título documentado en cambio con certeza: *Sul fondo* (*En el fondo*. Belpoliti 2016, 1456-1457). Levi pronto prefirió *I sommersi e i salvati* (*Los hundidos y los salvados*): un título dinámico en comparación con el otro, que sonaba estático e incluso derrotista. *I sommersi e i salvati* es el título con el que Levi envía su primer manuscrito a De Silva, en Turín, en la primavera de 1947, pero el fundador de la editorial, Franco Antonicelli, logra dar con un título aún más dinámico, plenamente acorde con el espíritu del libro, elemental y memorable: *Se questo è un*

uomo. Como sabemos, lo recorta en un verso del poema epígrafe –«Considerate se questo è un uomo»– omitiendo el verbo, cuya presencia y dirección de sentido el lector puede sin embargo vislumbrar. Es esta elipsis del verbo lo que hace que el título *Se questo è un uomo* sea interrogativo, tenso y suspensivo (precisamente en el sentido de suspense): un título de búsqueda, de atención, de llamada a la responsabilidad, y también de indeterminación; un título que dice, o más bien sugiere, que los juegos no están hechos desde el principio, e implica que el propio lector contribuirá a determinar el resultado. Un reto ético para el lector, de hecho.

La tregua es un título menos llamativo, en sí mismo y en comparación con los dos descartados. En términos de significado, *La tregua* parece ser un término medio entre *Vento alto* y *Upon a painted Ocean*. En el primero, el viento primordial que reaviva el mundo aún sumido en el caos; en el segundo, por el contrario, una calma chicha que, como consecuencia de un crimen indeleble, bloquea un trozo del mundo, transformándolo en un cuadrado pintado. El título *La tregua* presupone y contiene ambas situaciones, sobre todo por la forma en que Levi lo desarrolla en las primeras páginas del libro. Es un título-tema que, en el transcurso de la aventura, va a tener fluctuaciones notables (veremos algunas de ellas), pero que se articula a partir de lo marcado en esas primeras páginas. También *Vento alto* habría sido un título dinámico, pero *La tregua* es más inquietante porque indica una inmovilidad inestable, lista para la metamorfosis o la reversibilidad. *La tregua* es un título asertivo pero que provoca ansiedad y, al igual que *Se questo è un uomo*, es un título de suspense.

«Tregua» es una palabra que puede entenderse inmediatamente, pero indica un fenómeno complejo, al igual que el largo viaje que reconstruyen sus páginas. Levi elige una palabra de uso común, pero le añade nuevos significados: «significados» en plural, porque en este libro «tregua» tiene al menos dos: el primero es metafórico pero concreto, es decir, se refiere a la condición en la que se encuentra el protagonista durante su regreso del campo de exterminio; el segundo significado, metafórico y universal, se refiere a la condición de toda la humanidad, expuesta en todo momento a la amenaza de la guerra.

Existe un aspecto adicional de la palabra «tregua». Como acabamos de decir, es de uso común, es metafórico pero concreto, es metafórico y universal, pero en el contexto del libro de Levi debemos considerarlo también como un neologismo, aunque esté atestiguado desde hace siglos en las principales lenguas europeas. El italiano y el español *tregua* derivan del francés *treuva* (pacto, tratado), pasando por una forma que posteriormente fue sometida a metátesis. En francés, la voz *trêve* se registra desde principios del siglo XIII; en el siglo XII, fue precedida por las formas *true*,

trive, emparentadas con el alemán *Treue* (fidelidad) y con el equivalente inglés *true* (del que procede la citada *truce*).

Tregua es en este caso un neologismo porque la frase más perentoria del libro de Levi es «Guerra è sempre» (Levi 1963, 340). El griego Mordo Nahum es el que dice «Guerra è sempre»: está reprochando al futuro autor, que acaba de atreverse a decir que la guerra ya ha terminado. La frase «Guerra es siempre» puede considerarse la partida de nacimiento no tanto de la obra como –por contraste– de su título. Las dos guerras mundiales que ocuparon más de diez años durante la primera mitad del siglo xx añadieron nuevos significados a la palabra «guerra» y, en consecuencia, también a la «tregua». Así, cuando se pone en relación con la Europa de 1945, la «tregua» se convierte en una metáfora preocupante en la perspectiva de un futuro incierto. Si la relacionamos con la frase «Guerra è sempre», debemos considerarla un neologismo, aunque sea una palabra existente y de uso común. El hecho nuevo es que la primera mitad del siglo xx ha cambiado el significado de «tregua», haciéndolo más amplio y precario. Una nueva guerra mundial, librada con armas nucleares, extinguiría la raza humana. La historia del siglo xx –y Primo Levi con su libro– nos recuerdan que a estas alturas, en un mundo tan configurado, la «tregua» es quizá la vida misma de cada individuo.

Pronunciada con el telón de fondo del año 1945, «tregua» vuelve a ser, por tanto, un neologismo, y como tal debe situarse junto a las palabras que se acuñaron para describir las novedades introducidas por la Segunda Guerra Mundial: «genocidio» para el exterminio de los judíos, «pikadon» para la bomba atómica sobre Hiroshima. Los dos últimos neologismos intentan, lo mejor que pueden, representar una situación inédita, pero se quedan cortos ante los hechos materiales; «genocidio» es una palabra abstracta: aspira a dar un nombre a un fenómeno compuesto por millones de historias individuales, reunidas en un proceso tan enorme y aterrador que la mente humana no puede contenerlo; «pikadon», que en japonés significa relámpago (*pika*) más rugido (*don*), es un compuesto rudimentario; es una definición concreta, porque mantiene unidos la vista y el oído, pero la percepción de los órganos de los sentidos será muy diferente dependiendo de dónde se encontrara la víctima-testigo en el momento de la explosión:

Chi s'era trovato in città, dava della *pika* una versione ben diversa da chi v'aveva assistito da lontano. I primi dicevano che il cielo pareva dipinto con del *sumi* [inchiostro di China nero] leggero; costoro non avevano visto altro che un lampo di luce accecante; per gli altri, invece, il cielo era apparso di un magnifico color giallo, e s'era inteso un rombo assordante. La distanza fra Hiroshima e Itsukaichi [dieci chilometri] era bastata perché le impressioni differissero completamente. (Hachiya 1960, 162)

3.

En la estructura de *La tregua*, el diálogo de Primo Levi con el griego Mordo Nahum desempeña un papel similar al de su diálogo con el sargento Steinlauf en el capítulo «Iniciación» de *Se questo è un uomo* (Levi 1958, 165-166). Las dos situaciones son opuestas: con Steinlauf, solo llevamos unos días dentro del Lager, mientras que el episodio con el griego tiene lugar unas semanas después de la liberación. Sin embargo, el tono de reproche de sus frases es similar, y además ambos son personas de origen extranjero que hablan un italiano defectuoso pero eficaz. Pero lo que es idéntico –y esto es lo importante– es el núcleo de sus respectivos discursos: tanto Steinlauf como el griego proponen a Levi, que en este libro es el agente y el narrador, una forma de resistir y sobrevivir, y con dignidad. En ambos casos, la reacción de Primo Levi como auctor-agente es reticente y dubitativa, como lo es su carácter. En efecto, como lo es el carácter italiano, insinúa al final de su encuentro con Steinlauf: yo personalmente, dice Levi, y los italianos en general, no estamos hechos para seguir un sistema.

Llegados a este punto se pueden extraer dos conclusiones provisionales. En primer lugar, el encuentro con el griego en *La tregua* es también una iniciación. En segundo lugar, la noción de «tregua» como intervalo de relativa tranquilidad entre dos guerras es –entre otras muchas cosas– una respuesta que Levi opone a la tesis «Guerra è sempre» sostenida por el griego: una visión alternativa del mundo que, por ser asistemática, requiere mayor atención, discernimiento y responsabilidad. Sin decirlo, el propio título del libro es una especie de aclaración virtual: «Guerra è sempre», dice el griego, y Levi señala que hay treguas. Está de acuerdo con el griego, porque es cierto, existe la guerra, pero también hay treguas, de las que un individuo asistemático puede disfrutar permaneciendo vigilante y tratando de mantener la guerra y sus horrores lo más lejos posible: trabajando contra esa guerra, que, sin embargo, es una condición permanente.

A su vez, el «Guerra è sempre» del griego tiene al menos dos raíces y, por tanto, al menos dos significados. Tiene una raíz arcaica porque se parece a una de las máximas de los Siete Sabios presocráticos, por lo tanto, querría tener una validez perenne (basta con ver el tono en que se pronuncia). La segunda raíz es el contexto específico del siglo XX: dos guerras mundiales, que han traído horrores antes nunca vistos y un número de muertes incomparablemente mayor que cualquier conflicto de los siglos anteriores, hasta el punto de hacer temer que la guerra haya ocupado el horizonte de una vez por todas. De hecho, la primera sorpresa que ofrece el relato de *La tregua* a su autor-protagonista es negativa: a él y a sus compañeros de deportación la liberación del campo de exterminio no les trajo

alegría, alivio y ligereza, sino, por el contrario, desconsuelo, desolación y vergüenza (Levi 1963, 310).

Si «Guerra è sempre» se opone al título del libro y lo corrige en parte, hay otra frase en *La tregua* que revela su esencia. Esta frase se encuentra en la página en la que el autor describe a Hurbinek, el niño de tres años que seguramente había nacido en Auschwitz, que luchó mientras podía respirar para conquistar la capacidad de hablar, y que finalmente murió «libero ma non redento» (Levi 1963, 319). Al igual que para Hurbinek, «libre pero no redimido» es una definición que puede aplicarse a Levi en esa precisa coyuntura, y quizás al mundo occidental en 1945: una traducción de la palabra «tregua» en términos políticos y morales.

«Tregua» es también una palabra de dos caras. Tiene un significado y un color diferentes según el lado desde el que se mire; según se mire desde el lado de lo que acaba de terminar, la reclusión en Auschwitz, o desde el lado de lo que amenaza con empezar de nuevo: nuevas discriminaciones y violencias, nuevas guerras, nuevas esclavitudes, nuevos campos de exterminio. En concreto, todo lector de *La tregua* sabe que la palabra-título tiene dos colores opuestos según se lea la primera página del libro o la última: el momento de la liberación del Lager por los soldados del Ejército Rojo, con el que comienza el libro (Levi 1963, 309-310), o el sueño recurrente que Levi relata en el último párrafo del libro: soñar, después de regresar a casa, incluso muchos años después, que uno ha vuelto al Lager, mejor dicho, que nunca se ha ido, y que el Lager es la única realidad permanente y verdadera (Levi 1963, 470).

Si bien todo lector de *La tregua* está familiarizado con esta sombría trayectoria, en Levi hay otro episodio que, de forma menos evidente, muestra dos caras o, más bien, dos perspectivas diferentes: el relato del 27 de enero de 1945, el día de la liberación de Auschwitz. Primo Levi relató el 27 de enero de 1945 en dos ocasiones: en la última página de *Se questo è un uomo* (Levi 1958, 277) y en la mencionada página inicial de *La tregua*. Se trata de dos páginas muy conocidas que hasta ahora, salvo error, no se habían colocado una al lado de la otra como dos textos a comparar. Es probable que estas dos páginas se sitúen en los extremos cronológicos de un período de escritura que puede definirse como la «zona *Se questo è un uomo*» y que va desde las últimas semanas de 1945 hasta los primeros meses de 1948. Además del primer libro, incluye los poemas en verso escritos poco después del regreso a Turín; los dos episodios iniciales de *La tregua*, que Levi afirma haber escrito inmediatamente después de terminar *Se questo è un uomo* (Paladini 1987, 675); el relato de ficción fantabiológica *I mnemagoghi*, escrito en 1946 y publicado en 1948 (Scarpa 2015, 2838-2839), y también una primera versión de *Argon* (Zargani 2007, 913). La

última página de *Se questo è un uomo* se sitúa al principio de ese período, mientras que la primera página de *La tregua* toma forma al final (Scarpa 2015, 2817, 2833).

En «Storia di dieci giorni» («Historia de diez días»), capítulo final de *Se questo è un uomo*, y en «Il disgelo» («El deshielo»), capítulo inicial de *La tregua*, la escena decisiva del 27 de enero de 1945 se ofrece con dos enfoques distintos. «Storia di dieci giorni», que entre los capítulos de *Se questo è un uomo* fue el que se escribió en primer lugar, y se entregó a diversas personas y archivos en un documento mecanografiado fechado en «febrero de 1946» (Levi, Scarpa 2015, 151-155), lleva la impronta de un período, inmediatamente posterior a su repatriación, durante el cual Levi se ocupa de salvaguardar los nombres y las historias de sus antiguos camaradas del Lager: es el período en el que, en beneficio de la comunidad judía de Turín y de las organizaciones italianas de asistencia a los supervivientes, Levi elabora listas de los muertos y de los vivos, acompañándolas de los datos esenciales que conserva en su memoria o que consigue reunir gracias a sus investigaciones personales: nombres y apellidos, procedencia y ocupaciones, las últimas informaciones disponibles, las causas de la muerte, a veces incluso los números de registro en Auschwitz (Levi y De Benedetti 2015, 31-35, 137-143). En *Se questo è un uomo*, la página del diario fechada el 27 de enero, dedicada al último de los «diez días» después de la huida de los alemanes del campo, tiene esta misma estructura, y su último párrafo es una lista de supervivientes, de nombres que Levi considera correcto transmitir.

Degli undici della Infektionsabteilung, fu Sómogyi il solo che morì nei dieci giorni. Sertelet, Cagnolati, Towarowski, Lakmaker e Dorget (di quest'ultimo non ho finora parlato; era un industriale francese che, dopo operato di peritonite, si era ammalato di difterite nasale), sono morti qualche settimana più tardi, nell'infermeria russa provvisoria di Auschwitz. Ho incontrato a Katowice, in aprile, Schenck e Alcalai in buona salute. Arthur ha raggiunto felicemente la sua famiglia, e Charles ha ripreso la sua professione di maestro; ci siamo scambiati lunghe lettere e spero di poterlo ritrovare un giorno. (Levi 1958, 277)

Así termina *Se questo è un uomo*, con Levi enumerando uno a uno los nombres de los compañeros con los que convivió durante esos diez días en la enfermería de Auschwitz; eran once, los nombres escritos aquí son diez, más el suyo: están todos.

Si este es el sentido del último día de *Se questo è un uomo*, es en lo que se refiere a la escena de la llegada de los rusos que los dos textos del 27 de enero de 1945 deben cotejarse. En *Se questo è un uomo*, la última página cuenta con cinco párrafos. Los soldados rusos abren el tercero, de algo

más de dos líneas, pero solo ocupan las tres primeras palabras de la frase inicial: «I russi arrivarono mentre Charles ed io portavamo Sómogyi poco lontano». Sómogyi ha muerto durante la noche: Levi y el francés Charles están intentando enterrarlo. Los rusos, que llegan en ese momento, quedan inmediatamente fuera de escena porque la cámara se desplaza hacia Sómogyi y se detiene en él durante todo este párrafo y el siguiente, el cuarto, que tiene poco más de una línea (en textos tan cortos, incluso las distancias cortas son largas, si son proporcionales al conjunto):

Era molto leggero. Rovesciammo la barella sulla neve grigia.
Charles si tolse il berretto. A me dispiacque di non avere berretto.
(Levi 1958, 277)

Estas dos líneas (la segunda, hay que repetirlo, representa un párrafo) merecen ser aisladas tipográficamente porque describen lo último que ocurre en *Se questo è un uomo*. Le sigue el último párrafo citado –el de los once nombres menos uno–, con mucho el más largo del día 27 de enero, ya que en la edición de Einaudi de 1958 de *Se questo è un uomo* supera las nueve líneas. Pero en ese último párrafo los soldados rusos ya no están: los encontraremos de nuevo en *La tregua*.

En *La tregua*, tras una primera página de resumen (dos párrafos; el segundo se refiere a la enfermería de Auschwitz y a sus ocupantes, al igual que el párrafo final de «Storia di dieci giorni»: y esto es una simetría estructural si se tienen en cuenta las dos páginas, un quiasmo estructural si se considera el conjunto de las dos obras), los rusos son los protagonistas de la escena inicial. Los protagonistas son los rusos liberadores, la mirada de los prisioneros que los observan mientras se acercan al campo y la mirada de los propios rusos, que el prisionero-narrador Levi nos ofrece poniéndose en el lugar de ellos. Levi, de hecho, mira precisamente a través de sus ojos: los cuatro soldados rusos se acercan montados en sus caballos «volgendo sguardi legati da uno strano imbarazzo sui cadaveri scomposti, sulle baracche sconquassate, e su noi pochi vivi» (Levi 1963, 309-310).

Los «cadaveri scomposti» son los cuerpos tiesos y desarticulados de los prisioneros que murieron tras la huida de los alemanes, además de las pilas de cadáveres que los alemanes no tuvieron tiempo de quemar. Los primeros se quedaron donde la muerte los sorprendió; en el diario del 23 de enero en *Se questo è un uomo*, Levi describe a un anciano húngaro que murió mientras intentaba sacar unas patatas de un montón abandonado en el frío invernal y cubierto por una costra de hielo (Levi 1958, 273): es una breve y rara imagen fija del horror en la página de un testigo que no suele detenerse en los horrores. La alusión a los «cadaveri scomposti» es aún más rápida: el resto de esa escena inicial con los cuatro soldados rusos es una

larga consideración moral sobre el trasfondo del primer contacto de estos últimos con el Lager. El único otro detalle de realidad es fuerte y escueto: el «escenario funereo» ante sus ojos.

Pero es precisamente aquí donde las dos páginas –la última del primer libro, la primera del nuevo– deben yuxtaponerse; el tránsito de un libro a otro constituye de hecho, para usar el léxico de la retórica, una *reduPLICATIO*, de naturaleza tanto textual como estructural. No se trata de una duplicación perfecta, por lo que hay que observar los detalles con mucha atención. Solo así nos damos cuenta de que en *Se questo è un uomo*, donde se limita a dejar que los rusos aparezcan para luego desentenderse de ellos, Levi nos cuenta realmente *lo que vieron los rusos* al acercarse al punto en el que se encontraban él y Charles, más allá de la valla del campo: vieron como se transportaba el cadáver de Sómogyi, que unas líneas antes, en el párrafo inicial de la página fechada el 27 de enero, había sido descrito así: «L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Sómogyi» (Levi 1958, 277). Muchos años después, en 1960, en una carta a su traductor al alemán, Heinz Riedt, Levi declaró que tomó ese crudo adjetivo, «infame», de las *Fleurs du mal* de Baudelaire: «au détour d'un sentier une charogne infâme», en *Une charogne* (Baudelaire 1975, 31; Tesio 1997, 183; Cavaglion 2012, 237).

Esto es lo que vieron los rusos al acercarse al campo, el «infame tumulto di membra stecchite» de la última página de *Se questo è un uomo*, que en la página inicial de *La tregua* se multiplica en un escenario de «cadaveri scomposti» no identificados sobre los que la escritura no se detiene. Levi oculta o, mejor dicho, condensa el horror material porque cree que es más apropiado analizar el horror moral que embargó a los rusos liberadores y el vacío moral que les sobrevino a los prisioneros liberados. Surge así una importante simetría entre *Se questo è un uomo* y *La tregua*; para que sea completa y para que sea descifrable, eran necesarias dos miradas sobre el Lager, no solo una. Campo y contracampo, por decirlo en términos cinematográficos: era necesario que el lector, incluso sin darse cuenta, viera la mirada de los liberadores y la mirada de los liberados. La restitución del evento-Auschwitz tiene lugar realmente cuando existen otros –terceros, es decir, testigos– que lo observan y lo registran. En la escena inicial de *La tregua*, gracias al montaje que sitúa las dos miradas en rápida secuencia –los rusos mirando al Lager, los prisioneros mirando a los rusos, uno de los prisioneros intuyendo los pensamientos de los rusos en función de lo que están viendo–, el lector puede observar simultáneamente las dos caras de la palabra «tregua»: la guerra que acaba de terminar y la guerra destinada a continuar por que solo se ha interrumpido.

4.

No solo la escena inicial de *La tregua* tiene dos caras, sino también el título del capítulo del que forma parte: «El disgelo» («El deshielo») un título engañoso o, mejor dicho, ambiguo. Quien piense instintivamente en el calor vital que empieza a fluir de nuevo tras el largo invierno en el campo de exterminio, se encontrará casi inmediatamente con estas líneas:

Era intanto sopravvenuto il disgelo, che da tanti giorni temevamo, ed a misura che la neve andava scomparendo, il campo si mutava in uno squalido acquitrino. I cadaveri e le immondizie rendevano irrespirabile l'aria nebbiosa e molle. Né la morte aveva cessato di mietere. (Levi 1963, 313)

El editor estadounidense, que había descartado los títulos *The Truce y Upon a painted Ocean*, optó por dar al libro el título del último capítulo: *The Reawakening*, «El despertar». Aunque lo adoptó con la clara intención de aludir a un final feliz de la historia del exdeportado, se trata también de un título ambiguo, porque el superviviente despierta, sí, en su casa, pero como si fuera algo provisional, mientras que en el sueño que le visita a intervalos irregulares se despierta en un Lager que tiene la dimensión del para siempre:

Sono a tavola con la famiglia, o con amici, o al lavoro, o in una campagna verde: in un ambiente insomma placido e disteso, apparentemente privo di tensione e di pena; eppure provo un'angoscia sottile e profonda, la sensazione definita di una minaccia che incombe. E infatti, al procedere del sogno, a poco a poco o brutalmente, ogni volta in modo diverso, tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l'angoscia si fa più intensa e più precisa. Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. (Levi 1963, 470)

La pesadilla final descrita por Primo Levi no solo está relacionada con las consideraciones que siguen inmediatamente a la llegada de los rusos, y de estas también es útil reproducir la parte esencial:

Per noi anche l'ora della libertà suonò grave e chiusa, e ci riempì gli animi, ad un tempo, di gioia e di un doloroso senso di pudore, per cui avremmo voluto lavare le nostre coscienze e le nostre memorie della bruttura che vi giaceva: e di pena, perché sentivamo che questo non poteva avvenire, che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato, e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre, e nei ricordi di chi vi ha assistito, e nei luoghi ove avvenne, e nei racconti che ne avremmo fatti. (Levi 1963, 310)

Son estos, en todos los sentidos, los dos *extremos* de *La tregua*, mientras que el sueño final en el que «nulla era vero all'infuori del Lager» corresponde –una simetría opositora más entre la primera y la segunda obra de Levi– al antepenúltimo verso del epígrafe-poema que abre *Se questo è un uomo*: donde Primo Levi desea para quienes se nieguen a escuchar y meditar su historia que «vi si sfaccia la casa» (Levi 1958, 139). Esto es exactamente lo que ocurre en el sueño de *La tregua*, donde «tutto cade e si disfa intorno a me [...] sono solo al centro di un nulla grigio e torbido». La maldición del poema se hace realidad, pero para la misma persona que la había lanzado contra oyentes recalcitrantes: un detalle notable, al igual que es notable que se evoque el «gris». En *La tregua*, de hecho, hay una clara presencia de dos temas del futuro *I sommersi e i salvati* (1986), «La zona grigia» y «La vergogna», hasta el punto de que, cuando Levi comenza su investigación sobre «La vergogna» en el tercer capítulo de *I sommersi*, transcribe directamente la página inicial de *La tregua* en el nuevo libro. Pero también la «zona grigia» –el más famoso y discutido de los temas de *I sommersi*– está presente en *La tregua*, y no solo por el color que tiñe la pesadilla final.

Desde las primeras páginas de *La tregua*, comienza un desfile de personajes que Levi asocia con el adjetivo «ambiguo»: lo es el viejo Thylle, antiguo preso político, «pietrificato da dieci anni di vita feroce ed ambigua in Lager» (Levi 1963, 312); lo es el adolescente húngaro Henek por el que dos chicas polacas, «benché più anziane di lui di dieci anni almeno, provavano [...] una simpatia ambigua che presto divenne desiderio aperto» (Levi 1963, 319); y lo es Kleine Kiepura, de doce años, ya «protetto del Lager-Kapo, il Kapo di tutti i Kapos [che] aveva condotto fino all'ultimo giorno un'esistenza ambigua e frivola di favorito, intessuta di pettegolezzi, di delazioni e di affetti distorti» (Levi 1963, 321); por último, es ambigua, incluso en ausencia del adjetivo, la polaca Hanka, una kapo que consiguió colarse como enfermera tras la huida de los alemanes (Levi 1963, 322). A excepción de Thylle, un alemán de ascendencia aria, los demás son judíos, y todos ellos, sin excepción, colaboraron con los verdugos nazis, incluido ese Henek, que, como cuenta Levi, «passava accanto alla cuccia di Hurbinek metà delle sue giornate» y que con este último sabía ser «materno più che paterno» (Levi 1963, 318). Inmediatamente después de la conclusión del episodio de Hurbinek, el lector se enterará de que Henek fue, durante los meses que pasó en Auschwitz, el kapo del campo de niños: «Quando c'erano selezioni al Block dei bambini, era lui che sceglieva. Non provava rimorso? No: perché avrebbe dovuto? esisteva forse un altro modo per sopravvivere?» (Levi 1963, 319-320). Henek, la única persona de todo el Gran Campo que tuvo el valor, la habilidad y la piedad de permanecer junto a Hurbinek hasta el final intentando enseñarle a hablar, es un ejemplo humano perfecto de esa «zona grigia» cuyo nombre en 1963 todavía no se había descubierto.

5.

Durante muchos años, las aventuras de Primo Levi a través de la Europa devastada por la guerra circularon solo a través de su voz: historias contadas a amigos, familiares e incluso –tan pronto como Levi se convirtió en una figura pública– a los estudiantes de colegios e institutos. Fue precisamente en estas performances orales donde tomaron forma la estructura de los episodios individuales, sus variaciones de ritmo, su deje irónico y su poder cómico. Levi confesó a Philip Roth que había retocado cada una de sus aventuras «para provocar las reacciones más favorables» (Roth 1986, 642). El testimonio siguiente es de 1961. Giorgio Agosti (1910-1992) fue uno de los fundadores de la sección turinesa del Partito d'azione, a la que Levi se unió durante su breve y desafortunada experiencia como partisano, justo antes de su captura y deportación.

21 settembre

Dopo cena da Sandro [Alessandro Galante Garrone] e Mitù [Maria Teresa Peretti Griva, moglie di Galante Garrone] con Nini [Maria Luisa Castellani, moglie di Giorgio Agosti]. [...] viene Primo Levi e comincia a raccontare in modo così avvincente la sua storia del soggiorno in Russia subito dopo la liberazione del campo, che rimaniamo ad ascoltarlo sin dopo mezzanotte. Ha una straordinaria capacità di interessarsi di qualsiasi fenomeno umano, anche il più strano e repellente, e di stabilire con chiunque un contatto che va in profondità. La storia dei ladri italiani trasferiti da San Vittore a lavorare in Germania e subito ritornati alla loro professione e poi finiti in Russia. Quella delle immense mandrie di cavalli avviati attraverso la pianura russa e decimati strada facendo dai prigionieri affamati. E dovunque la capacità dell'uomo di adattarsi, di risalire continuamente a galla per sopravvivere. (Agosti 2005, 230-231)

Alessandro Galante Garrone, magistrado que fue también uno de los fundadores del Partito d'azione en Turín, había enviado a la editorial De Silva el texto mecanografiado de *Se questo è un uomo*, acompañándolo de una carta de grandes elogios (Galante Garrone 1947, 89-90). Aquella velada, Levi debió contar a sus amigos y a sus esposas episodios de los capítulos «Katowice», «I sognatori» y «Il bosco e la via» del futuro libro. Ese «risalire continuamente a galla» que Agosti consigue captar es precisamente lo que da a su narración el sentido de una tregua, de la energía indispensable para la supervivencia, de una guerra que siempre puede volver a empezar y de la lucha que nunca puede terminar (sin olvidar la insólita imagen de ese Primo Levi trasnochador).

Además, fue a otra amiga de Turín, Bianca Guidetti Serra, a quien Levi contó el primer relato de las aventuras que luego se convertirían en *La tregua*. Lo hizo en la única carta que consiguió enviar a Italia. La escribió el 6 de junio de 1945 desde Katowice y la cerró con una posdata que es un autorretrato.

Io sono intero e sano, più grasso ormai di quando ero a casa, ma ancora un po" debole. Sono vestito come uno straccione, arriverò forse a casa senza scarpe, ma in cambio ho imparato il tedesco, un po" di russo e di polacco, e inoltre a cavarmela in molte circostanze, a non perdere il coraggio e a resistere alle sofferenze morali e corporali. Porto di nuovo la barba per economia di barbiere. So fare la zuppa di cavoli e di rape, e cucinare le patate in moltissimi modi, tutti senza condimenti. So montare, accendere e pulire le stufe. Ho fatto un numero incredibile di mestieri: l'aiuto-muratore, lo sterratore, lo spazzino, il facchino, il beccamorti, l'interprete, il ciclista, il sarto, il ladro, l'infermiere, il ricettatore, lo spaccapietre: perfino il chimico! (Levi 1945, 98)

En estas pocas líneas escritas en 1945, en pleno viaje de vuelta, está ya todo lo que habrá en *La tregua*: la libertad de un ritmo arrollador; el talento de condensar una cantidad de detalles concretos en un espacio breve, haciendo que el receptor pueda distinguirlos y saborearlos uno a uno, y luego la mirada clara de un hombre consciente, apasionado, ágil, su fuerza generosa y su autoironía, su capacidad de reproducir, con una alegría preservada no se sabe cómo, incluso lo trágico y lo grotesco de la situación. Esta carta de Katowice parece dicha de viva voz, y Levi debió repetirla a menudo tras su regreso a Turín. Uno puede estar seguro de que cada vez la historia le habrá salido como si fuera la primera vez, aunque –y aquí también se va sobre seguro– en cada ocasión posterior la habrá retocado en algún punto: está claro que el efecto de novedad nació justo de estas pruebas experimentales, al igual que está claro que, a la larga, los textos escritos aprovecharon el conjunto de ensayos orales.

Después de una lectura como esta, se podría decir que tal vez habría que reconsiderar toda la obra de Primo Levi de una manera diferente. Hasta ahora, *La tregua* no ha sido aceptada como una de las piedras angulares de una línea narrativa centrada en la picaresca y la oralidad; una de las pocas excepciones es Giorgio Manganelli, que en 1977, en un artículo que Levi no pudo leer íntegramente (y por lo tanto no gozó de los elogios que siguen), la calificó de «furba, zingaresca, tragica e losca», astuta, juglaresca²,

2. Después de consultarlo con el autor, se traduce el *zingaresco* (literalmente gitanesco) utilizado por Manganelli con *juglaresco*, teniendo en cuenta las distintas connotaciones

trágica y turbia (Manganelli 1994, 37; Levi 1977, 1401-1402; Scarpa 2010, 339-342, 460). Estos cuatro adjetivos, que también son perfectos para la carta de Katowice, son como una nueva brújula para orientarse en la geografía del libro.

Con demasiada frecuencia tendemos a pasar por alto el hecho de que Levi, cuando empieza a dar conferencias y charlas en colegios e institutos, es decir, cuando empieza a ejercer su tercer oficio de testigo público –un oficio que se acompaña a los de químico y escritor–, se presenta no solo como el guardián de la memoria y como un superviviente de Auschwitz, sino también como el personaje de una novela de aventuras. Quien conoce a Primo Levi en esos años se encuentra no solo con el autor, sino también con el protagonista de *Se questo è un uomo* y de *La tregua*; se encuentra no solo con el cronista de una aventura atroz, sino también con el héroe de una epopeya continental descrita con el talento del antropólogo, del satírico y del lingüista. Y del escritor, que es lo más importante.

Primo Levi declaró en varias ocasiones que escribió *Se questo è un uomo* de la nada, como si una voz interior se lo fuera dictando una frase tras otra. Hoy sabemos, en cambio, que detrás de ese libro hay una vasta biblioteca de alusiones literarias, conocimientos científicos y recuerdos figurativos, y que el autor supervisó meticulosamente su propio estilo. Y, sin embargo, esta sensación de estar bajo la dirección de un apuntador estaba en cierto modo bien fundada: la naturalidad de la expresión y la urgencia de la narración coincidían con la construcción de un lenguaje literario. Cuando Levi se decidió por fin a poner por escrito los relatos de *La tregua*, se produjo un fenómeno opuesto y simétrico: «quel viaggio di ritorno l'avevo raccontato mille volte: è come se l'avessi dettato» (Silori, 1963). Esta vez, por tanto, era él quien dictaba, él quien dirigía los acontecimientos con la conciencia del escritor profesional, y fue de nuevo él quien decidió cuándo empezar: «Finché è venuto il momento in cui l'equazione fra tempo libero, voglia e pressione degli altri è stata perfetta» (Paoletti 1963, 10). Al final del texto de *La tregua* aparecen las fechas «Torino, dicembre 1961-novembre 1962» (Levi 1963, 470). Levi quiso entregar otra valiosa confidencia a su colega Philip Roth:

Un mio amico, ottimo medico (era fratello di Natalia Ginzburg: conosci i suoi libri? È una Levi anche lei, ma non mia parente), mi ha detto molti

que se atribuyen a los dos adjetivos según una y otra lengua y pensando que, en el imaginario colectivo, la figura del juglar confluye con la del gitano por la marginalidad, libertad itinerante, independencia y cierta ligereza (debida al desarraigo) que le atribuye una visión más romántica que realista (NdT).

anni fa: «I tuoi ricordi di prima e di dopo sono in bianco e nero; quelli di Auschwitz e del viaggio di ritorno sono in Technicolor». Aveva ragione. La famiglia, la casa e la fabbrica sono cose buone in sé, ma mi hanno privado di qualcosa de cui ancora oggi sento la mancanza, cioè dell'avventura. Il mio destino ha voluto che io trovassi l'avventura proprio in mezzo al disordine dell'Europa devastata dalla guerra. (Levi 1986, 1082)

Un detalle importante: Alberto Levi murió en 1969 (solo era homónimo de Primo, y su hermana Natalia se llamaba Levi de nacimiento) y no tuvo tiempo de leer ninguno de los escritos autobiográficos de Levi, es decir, ninguno de los relatos que hoy aparecen en *Il sistema periodico*. En la mayoría de estos veintidós relatos, Primo Levi se presenta como si estuviera en el escenario de un teatro, recordando episodios de su vida fuera de Auschwitz (solo el relato *Cerio* tiene lugar en el Lager). El juicio de Alberto Levi se refiere a todos los relatos orales que escuchó de la propia voz de Primo, y sus confidencias a Roth nos dicen que pudo escuchar «quelli di Auschwitz», así como los «di prima e di dopo». Esto significa que *Se questo è un uomo* y *La tregua* son dos libros que para Alberto Levi (y para quién sabe cuántos otros amigos de Primo Levi) tuvieron una doble existencia, primero oral y luego escrita. Sin embargo, Alberto Levi solo pudo conocer sus «ricordi di prima e di dopo» de forma oral, por lo que no es posible saber si *Il sistema periodico* le habría parecido una obra «in bianco e nero». Cabe preguntarse qué opinaba Primo Levi al respecto, es decir, si compartía el juicio de su amigo solo para sus performances orales o también para los relatos que puso por escrito solo después del fallecimiento de Alberto. Es probable que sí lo compartiera, que las aventuras del Lager y del viaje de vuelta –y solo esas– le parecieran de colores tan fuertes que subyugaran la vista.

6.

En 1965, la editorial Little, Brown and Company de Boston publicó *The Reawakening* con estas palabras en la sobrecubierta: «A liberated prisoner's long march home through East Europe». Se trata de un resumen que hace hincapié en la liberación (pero sin especificar inmediatamente de qué tipo de encarcelamiento), en la duración y la fatiga de la aventura (una «larga marcha», como la de los judíos en el desierto hacia la Tierra Prometida o como la de los chinos para llevar a cabo su revolución) y en un escenario inusual: Europa del Este. El objetivo es el *home*, el hogar familiar, y Levi insiste repetidamente en su destino sedentario y en las formas en que la historia desvió el curso de este. Un breve ensayo de 1982, *La mia casa*,

comienza con una frase irónica y autodespectiva: «Abito da sempre (con involontarie interruzioni) nella casa in cui sono nato» (Levi 1985, 803).

El tecnicolor de la aventura y la brújula que apunta hacia el *home* son elementos inseparables en *La tregua*. El viaje Auschwitz-Turín está sujeto a los caprichos del azar y de la burocracia, pero es un regreso, y el lector nunca podrá olvidarlo, como el autor nunca lo olvida. Esta aparente contradicción se encuentra en un escritor judío de habla alemana que Levi amaba desde su juventud: Heine, quien, en sus viajes y pensamientos nómadas, siempre lleva consigo el sentido del hogar, de la intimidad, de un lugar apartado donde tiene sus raíces –el sentido del hogar y de la Heimat–, pero es un escritor aventurero que tiene el talento de *abitare* en cualquier lugar. Esta es también la naturaleza de Primo Levi, que fue sedentario toda su vida, que nació y murió en la misma casa de Turín y que recibía a amigos y entrevistadores en la misma habitación en la que su madre le había dado a luz. La huella de Heine es reconocible en *La tregua*, pero no solo ahí. Al igual que Heine, Levi pudo vivir en todas partes, incluso en Auschwitz, como podemos ver en este pasaje del capítulo «Le nostre notti» de *Se questo è un uomo*:

La facoltà umana di scavarsi una nicchia, di secernere un guscio, di erigersi intorno una tenue barriera di difesa, anche in circostanze apparentemente disperate, è stupefacente, e meriterebbe uno studio approfondito. Si tratta di un prezioso lavoro di adattamento, in parte passivo e inconscio, e in parte attivo: di piantare un chiodo sopra la cuccetta per appendervi le scarpe di notte; di stipulare taciti patti di non aggressione coi vicini; di intuire e accettare le consuetudini e le leggi del singolo Kommando e del singolo Block. In virtù di questo lavoro, dopo qualche settimana si riesce a raggiungere un certo equilibrio, un certo grado di sicurezza di fronte agli imprevisti; ci si è fatto un nido, il trauma del travasamento è superato. (Levi 1958, 179)

En 1964, un año después de *La tregua*, Levi escribió un poema, titulado *Approdo (Desembarco)*, que es en parte una traducción y en parte una imitación de Heine. Comienza así:

Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,
Che lascia dietro sé mari e tempeste,
I cui sogni sono morti o mai nati;
E siede e beve all'osteria di Brema,
Presso al camino, ed ha buona pace.
(Levi 1984, 702)

Approdo está fechado el 10 de septiembre de 1964 y es el primer poema que Levi escribe después de *La tregua*. De estos versos iniciales, los dos

primeros y los dos últimos traducen casi literalmente la primera cuarteta de *Im Hafen (En el puerto)* de Heine, el undécimo poema del Segundo Ciclo de la sección *Die Nordsee* (1826) en su *Buch der Lieder* (Heine 1993, 295). El verso central, «I cui sogni sono morti o mai nati» («Cuyos sueños han muerto o nunca han nacido»), es en cambio de Levi, que en 1975 titula *L'osteria di Brema* su primera colección corta de poemas publicada para la venta (ya había impreso una cinco años antes, sin título y de forma privada).

Lo que llama la atención de este cuadro estático y sin sueños, de este desembarco que no tiene lugar en Turín, sino en el *Ratskeller* de Bremen (una vieja taberna famosa en Alemania también gracias a los versos de Heine), es que se trata de un lugar de desembarco alemán: un ensueño con los ojos abiertos y sin sueños, no importa si felices o amenazantes: una paz real, y también una calma chicha sobre la que no pesa el malvado hechizo del Viejo Marinero. Las siguientes líneas de *Approdo* abandonan a Heine y su *Hafen*; son de Levi y continúan en la misma línea:

Felice l'uomo come una fiamma spenta,
Felice l'uomo come sabbia d'estuario,
Che ha deposto il carico e si è tersa la fronte
E riposa al margine del cammino.
Non teme né spera né aspetta,
Ma guarda fisso il sole che tramonta.

El poema *Approdo* es en sí mismo una tregua, pero sin guerra, ni antes ni después. Es una suspensión fuera del tiempo y de la historia, y puede leerse como un final alternativo para el libro publicado un año antes: como un final feliz, como un no-sueño que borra el sueño persecutorio de la última página de *La tregua*. Bremen, una ciudad alemana, ya no da miedo; es un lugar cálido que acoge al hombre pacificado.

Si en este punto uno vuelve, y es necesario, al texto de *La tregua*, se da cuenta enseguida de que hay algo más que Heine en el espíritu de sus vagabundeos y personajes. Cuando el libro se publica en Inglaterra (donde la editorial londinense Bodley Head lo titula correctamente *The Truce*), una de las primeras reseñas la firma un gran historiador del siglo xx, Philip Toynbee, que también había leído *Se questo è un uomo*, traducido en 1959, y que ahora descubre en Levi a un escritor «very funny», muy divertido con sus «simple and rascally heroes», héroes sencillo y pícaros (Toynbee 1965). Vale la pena recordar los cuatro adjetivos de Manganelli —«astuta, juglaresca, trágica y turbia»— porque Levi ha injertado en Heine otro de los escritores que ama y que ha leído en el texto original desde que era un niño. Se trata de François Rabelais, de su *Gargantua et Pantagruel*, que ya está presente en *Se questo è un uomo*, aunque de forma discreta; de ahí derivan

las listas multilingües de los nombres del pan, de los ladrillos y de la sopa de coles y nabos (Levi 1958, 164, 193, 229; Cavaglioni 2012, 183, 198, 222), listas que conservan el recuerdo de Panurgo cuando hace su primera entrada en escena pidiendo pan en todas las lenguas del mundo (Rabelais 1994, 246-250). Ahora, tras su liberación o, mejor dicho, tras la salida del Lager, durante su travesía europea, Levi parece haber hecho suyo el signo de la Abadía de Thélème: *FAY CE QUE VOULDRAS* (Rabelais 1994, 149), haz lo que te parezca, la única regla de los telemitas y un lema que es como el reverso de *ARBEIT MACHT FREI* en lo alto de la puerta de Auschwitz.

La tregua es esto, es la libertad a la que se la refanfinflan las fronteras, es la bribonería que seduce, es la exageración de toda hazaña –del griego, del romano César, de los ladrones de San Vittore, por no hablar de los rusos de todo orden, rango y origen– hasta el culmen de lo grotesco, y sobre todo es la invasión de las lenguas habladas, empezando por dos episodios cercanos en el texto pero de signo contrario: multilingüismo sin final feliz en el episodio de Hurbinek, alrededor del cual se agolpan «parlatori di tutte le lingue d'Europa» sin poder descifrar su «“mass-klo”, “matisklo”» (Levi 1963, 318), y el capítulo del griego que parece saber hablar todos los idiomas, incluido el italiano, y que, sobre todo, sabe

di che cosa si parla in italiano. Mi sbalordì: si dimostrò esperto di ragazze e di tagliatelle, di Juventus e di musica lirica, di guerra e di blenorragia, di vino e di borsa nera, di motociclette e di espedienti. Mordo Nahum, con me tanto laconico, divenne in breve il centro della serata. (Levi 1963, 335)

Es significativo que en *La tregua* estos dos episodios de acústica opuesta tengan en común el recuerdo de Rabelais, y aquí podemos ver por qué «tregua» es a la vez una palabra arcaica y un neologismo: porque la apuesta es inventar el lenguaje por primera vez, como lo intentó Hurbinek hasta su último aliento, y también reinventar una lengua corriente hasta el punto de que pueda uno ser escuchado por todos, como puede hacer el griego al hablar italiano a los italianos. Heine y Rabelais son principios activos que contribuyen a este resultado (no garantizado, como atestigua la página de Hurbinek): Heine con su curiosidad humana al atravesar Europa, Rabelais con su conocimiento enciclopédico declinado como un juego, y ambos bajo el signo de la ironía, de la invención rítmica, de la paradoja que permite comprender cómo va el mundo en la realidad.

Se ha dicho que la Europa de Primo Levi y de *La tregua* es el continente de una nueva historia y de una geografía más amplia. Ahora, a principios de marzo de 2022, cuando para la Žmerinka de la que partimos y para Ucrania –y, por tanto, para Europa– termina la tregua, es un buen momento

para volver a este libro y recordar, quizás actualizándola, la diferencia que existe entre Dronero y Braunau.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, Giorgio. *Dopo il tempo del furore. Diario 1946-1988*. Aldo Agosti (ed.). Torino: Einaudi, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* [1857]. En *Œuvres complètes*, vol. I. Edición de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- BELPOLITI, Marco. «Note ai testi». En LEVI, Primo. *Opere complete*, 2 vols. Marco Belpoliti (ed.). Torino: Einaudi, 2016, 1 vol., pp. 1449-1535.
- BOCCA, Giorgio. «Essere antifascisti oggi, intervista televisiva a Primo Levi» (13 de junio de 1985). En LEVI, Primo. *Opere complete*, vol. III, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, Marco Belpoliti (ed.), Bibliografía e indici a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, pp. 548-557. Torino: Einaudi, 2018.
- CACCAMO DE LUCA, Rita y Manuela OLAGNERO. «Primo Levi». *Mondoperaio*, XXXVII, 3 (marzo) (*apud* Levi 2018, pp. 428-437).
- ELIOT, T. S. *The Hollow Men* (1925). En *The Complete Poems & Plays*. London: Faber and Faber, 2004, pp. 83-86.
- GALANTE GARRONE, Alessandro. «Lettera a Franco Antonicelli», 28 de marzo de 1947. En LEVI, Fabio y Domenico SCARPA (eds.). *Lezioni Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2019, pp. 89-90.
- HACHIYA, Michihiko. *Diario di Hiroshima. 6 agosto 30 settembre 1945 (Hiroshima Diary. The Journal of a Japanese Physician, August, 6 September 30, 1945)*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- HEINE, Heinrich. *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Edición de Klaus Briegleb. Frankfurt am Main: Insel, 1993.
- LEVI, Primo. «Lettera a Bianca Guidetti Serra», Katowice, 6 de junio de 1945. En MORI Roberta y Domenico SCARPA (eds.). *Album Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2017, pp. 96-98.
- LEVI, Primo. *La tregua*, ed 1963. En Levi 2016, vol. I, pp. 305-473.
- LEVI, Primo. *La tregua (note all'edizione scolastica)*, ed. 1965. En Levi 2016, vol. I, pp. 1380-1406.
- LEVI, Primo. «Dello scrivere oscuro. Lettera a Giorgio Manganelli». *Corriere della Sera*, 25 de marzo de 1977 («Lettere al Corriere»). Ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 1401-1402.
- LEVI, Primo. *Se non ora, quando?* Torino: Einaudi, 1983 (ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 413-674).
- LEVI, Primo. *Ad ora incerta*, 1984. Ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 675-768.
- LEVI, Primo. «Ogni angolo è occupato da un ricordo». *AD. Architectural Digest. Le più belle case del mondo* 15, agosto 1982; (también publicado con el título «La mia casa», en *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1985); ahora en Levi 2016, vol. II, pp. 803-806.

- LEVI, Primo. *Risposte a Philip Roth* (original mecanografiado de la conversación que se desarrolló en Turín en septiembre de 1986). En Levi 2018, 1074-1091.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Edición crítica, comentarios y notas de Alberto Cavaglion. Torino: Einaudi, 2012.
- LEVI, Primo. *Opere complete*. Marco Belpoliti (ed.), 2 vols. Torino: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Opere complete*, vol. III, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*. Marco Belpoliti (ed.), Bibliografía e indici a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi. Torino: Einaudi, 2018.
- LEVI, Primo y Leonardo DE BENEDETTI. *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Fabio Levi e Domenico Scarpa (eds.). Einaudi, Torino, 2015.
- LEVI, Fabio y Domenico SCARPA. «Un testimone e la verità». En Levi, Primo y Leonardo De Benedetti. *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Fabio Levi e Domenico Scarpa (eds.). Torino: Einaudi, 2015, pp. 145-191.
- LUZZATTO, Sergio. «Primo Levi su «un oceano dipinto». *Il Sole 24 Ore*, suplemento «Domenica», 19 de junio de 2011.
- MANGANELLI, Giorgio. «Elogio dello scrivere oscuro». Versión integral inédita en ITALIA, Paola (ed.). *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 1994, pp. 36-39 (la parte publicada del texto en cambio apareció en el *Corriere della Sera*, el 3 de febrero de 1977).
- MORI, Roberta y Domenico SCARPA (eds.). *Album Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2017.
- PALADINI, Carlo. «A colloquio con Primo Levi» (coloquio realizado en Pesaro el 5 de mayo de 1986). En SORCINELLI, Paolo (ed.). *Lavoro, criminalità, e alienazione mentale. Ricerche sulle Marche del primo Novecento*. Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1987 (ahora en Levi 2018, 667-681).
- PAOLETTI, Pier Maria. «Sono un chimico, scrittore per caso», entrevista. *Il Giorno*, 7 de agosto de 1963 (ahora en Levi 2018, 9-12).
- RABELAIS, François. *Œuvres complètes*. Editada por Mireille Huchon, con la colaboración de François Moreau. Paris: Gallimard, 1994.
- ROTH, Philip. «Conversazione a Torino con Primo Levi» («A man saved by his skills». *The New York Times Book Review*, 12 de octubre de 1986). En Levi 2018, 635-646.
- SCARPA, Domenico. «Oscuro/Chiaro. Giorgio Manganelli vs. Primo Levi». En *Storie avventurose di libri necessari*. Roma: Gaffi, 2010, pp. 334-379, 459-466.
- SCARPA, Domenico. «Notes on the Texts». En GOLDSTEIN, Ann (ed.). *The Complete Works of Primo Levi*. New York: Liveright, 2015, vol. III, pp. 2815-2881.
- SEGANTINI, Edoardo. «Un muro ben fatto ecco la felicità». *L'Unità*, 1.º de mayo de 1984 (ahora en Levi 2018, 446-450).
- SILORI, Luigi. «Intervista a Primo Levi». *Settimo Giorno*, XVI, 42, 19 de octubre de 1963.
- TESIO, Giovanni. «Note di commento a Primo Levi». En LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Milano: Einaudi Scuola, 1997.
- THOMSON, Ian. *Primo Levi*. London: Hutchinson, 2022.
- TOYNBEE, Philip. «Journey out of Hell». *The Observer*, 24 de enero de 1965.
- ZARGANI, Lina. «Il sistema periodico (conversazione con Primo Levi, primavera 1975)». *Lettera internazionale*, tercer trimestre 2007, XXIII, 93 (ahora en Levi 2018, 913-916).

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212105127>

AFTER THE RETURN FROM LAGER: THE LITERATURE OF POST-MEMORY IN ITALY

Después del regreso del lager: la literatura de la postmemoria en Italia

Barbara D'ALESSANDRO

barbara.daless@gmail.com

Recibido: 27/04/2022; Aceptado: 24/06/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. BARBARA D'ALESSANDRO. AFTER THE RETURN FROM LAGER: THE LITERATURE OF POST-MEMORY IN ITALY. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 105-127

RESUMEN: El artículo explora los problemas relacionados con la idea de transferencia intergeneracional de la memoria, utilizando la estructura acuñada por Marianne Hirsch con la palabra postmemoria, y analiza en particular el caso de la autora translingüe Edith Bruck, representante de la primera generación, que vivió las persecuciones en primera persona. En particular se tendrán en cuenta el libro *Signora Auschwitz* (1999), que reflexiona sobre la imposibilidad de superar el horror del Lager, a pesar del acto de testimoniar, y el último libro publicado, *Il pane perduto* (2021). En la última parte, el artículo se centra en la segunda generación de judíos, tratando de mostrar cómo se puede hablar también en Italia de una «literatura de la postmemoria» por lo que concierne al trauma de la Shoah, a partir del caso de Helena Janeczek (*Lezioni di tenebra*, 1997).

Palabras clave: postmemoria; Edith Bruck; Helena Janeczek; testimonio; Shoah.

ABSTRACT: The paper explores the problems related to the idea of intergenerational transfer of memory, using the structure coined by Marianne

Hirsch with the word postmemory, and analyzes in particular the case of the translingual author Edith Bruck, a representative of first generation, who experienced the persecutions first hand. In particular will be taken into account the book *Signora Auschwitz* (1999), that reflects on the impossibility of overcoming the horror of the Lager, despite the act of witnessing, and the last book released *Il pane perduto* (2021). Finally, the paper focuses on the second generation of Jews, trying to show how we can talk also in Italy of a «postmemorian literature» for what concerns the trauma of the Shoah, starting from the case of Helena Janeczek (*Lezioni di tenebra*, 1997).

Key words: Postmemory; Edith Bruck; Helena Janeczek; Testimony; Shoah.

The present paper aims to highlight the main problems related to the return from the concentration camp, particularly the processing of the trauma and its narration, both in autobiographical works and in fictional works, written by authors of first and second generation of Jews, specifically Edith Bruck and Helena Janeczek. This subject is part of the debate on the possibility of representing trauma and on testimony, focusing on how fictional works, where imaginations merges with autobiographical facts, the public dimension with the private one, can constitute the best tool to attempt overcoming it and at the same time contributing to the creation of postmemory, also indirectly. For this reason, this treatise will start from the concept of testimony and from its connection with the traumatic dimension, proceeding to analyse some of the works by Edith Bruck that show this symbiosis of public and private dimension as a tool of personal processing of the trauma and as an attempt to reflect on the problems related to the reinsertion into society, ending up with the second generation and particularly the analysis of *Lezioni di tenebra* by Helena Janeczek, where the author deals with both her mother's past and her return to life after the concentration camp, and the daughter's return to her own familiar and personal past and her way to overcome the trauma that was passed down to her.

1. BACK FROM THE CAMP: MEMORY AND LITERATURE AFTER THE SHOAH

One of the most recurring themes in the endless field of *Trauma Studies* is undoubtedly the motif of the impossibility of representing the trauma. This belief belongs to an even stronger tradition concerning the trauma of the Holocaust, starting from the renowned quotation of Adorno, that might be summed up with the one written in *Minima Moralia*: «Scrivere poesia dopo Auschwitz è barbaro» (Adorno 1974, 174). The aggravating theories

of the philosopher, aimed at investigating the relationship between culture and barbarity and at exposing the false myths of the Enlightenment and modernity, led many critics over the years to reflect on the possibilities offered by culture and art in representing an event according to which all the old categories and communicative patterns seemed poor and inadequate (Franzini 2005, 127-133). Assuming that yes, it is still possible to write poetry (and novels) after Auschwitz (Appelfeld 2005, 31-40), *what* can be written (and *how*) after the Holocaust? To this and more questions concerning representation, many scholars, above all Adorno, tried to answer, also questioning themselves on the necessary ethical implications of narrating the trauma (Haidu 1992). Before we move on, a clarification on the concept of trauma itself is due. The initial notion of trauma as an event that burst into someone's or a society's everyday life, breaking their psyche for the rest of their life and forcing them to constantly repeat the same experience time and again, nowadays must be considered if not obsolete, at least incomplete. And yet, the first trauma studies that we can find in the artistic and literary field will spread precisely from this notion. Cathy Caruth, referring to the idea of compulsion to repeat theorized by Freud, affirms that a representation of trauma is not possible, and only a replica or an endless reproduction can be possible, a replica that can only happen in the artistic and literary field, the only field, in her theory, in which «knowing and not knowing» (Caruth 1996b, 2-3), can meet. Caruth's ideas concerning the impossibility of communicating the traumatic experience have been thoroughly discussed. Particularly substantial are the oppositions of those who wanted to underline the importance of historiography, although not denying the value of art. Among these, it is worth mentioning the considerations of Dominick LaCapra, who wants to mostly underline the ethical value of the historian's (LaCapra 2001). LaCapra, moreover, already underlined how some concepts of psychoanalysis could easily be applied to the relation existing between culture and social groups, introducing a new branch of historic, critic and psychoanalytic research (LaCapra 1996). To be more specific, the concepts of *acting out* and *working-through* are the ones that were borrowed from psychoanalysis and applied to trauma theories. In the first case, *acting out* is an endless repetition of the past, that does not allow the person who lived it to re-elaborate it, but only to re-live it endlessly; whereas in the second case, *working-through*, the person who experienced the trauma can re-elaborate it and finally be able to narrate it and even overcome it. These concepts are used by the historians both at an individual and a collective level, and not considered in total opposition between them, but as two process that can complete each other. If trauma is undoubtedly re-lived repeatedly by the victims, that does not

mean some form of processing and narration is not possible, also through the historians' effort to connect the past and the present. In this sense, they perform an ethical role since, through their work on witnesses, «si fanno anch'essi testimoni, testimoni secondi, potenzialmente posseduti dalla stessa sofferenza a cui danno voce» (Violi 2014, 46), although not identifying themselves with the victims, but empathizing with them, and contributing to the process of *working-through*.

What seems clear, if not immediately, at least since a few years after the end of WWII, is that in any case the representation, intended as an account of the experience, cannot be absent, despite the problems concerning this expressive effort, if anything because of a primary need for communication. As a matter of fact, if in the first post-war period the narration of the extermination has a very marginal role in the European intellectual debate (Guida 2007), the subjective testimonies of the survivors start to emerge as the first works of what has been defined as *Literature of Shoah*. The first representation of the unspeakable is therefore what we call testimony. Testimony has been defined by Geoffrey Hartman as a representation suspended between history and memory, literature and report (Hartman 2002, 122), which takes a central role in our post-Holocaust era, «the era of testimony», so called because, according to Elie Wiesel, it gave birth to its more typical product, which is the literature of testimony (Wiesel 1977, 9).

As Gabriele Scaramuzza rightly stated:

I termini entro cui si muove la questione della testimonianza sono già lucidamente individuati in quello che del testimoniare è forse l'espressione più celebre ed emblematica: *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Impossibilità di dimenticare, bisogno di raccontare e rischio di naufragio di ogni proposito di rendere testimonianza segnano i limiti estremi del problema. (Scaramuzza 2005, 69)

On the one hand there is the need to tell, that however does not appear in all the survivors immediately, and on the other hand the fear of not being able to faithfully represent what happened or to not be listened.

This fear is even stronger if we think that testimony is a form of writing intrinsically direct to the outside, to the other, that loses its purpose if it is not heard by someone (Agamben 1998). At the same time, though, this account folds upon itself, speaking of the others, «i sommersi», those who did not survive and to whom often times the salvation from oblivion is promised before they die (Wievorka 1999) and towards who, in some cases, we feel shame in knowing we are not at the same level of those, the perished, who alone could tell the most atrocious horror of the concentration camp. Other turmoil of social, ethical, religious or more personal nature adds on

to these thoughts that, together with a not so favourable situation concerning the willing to hear these tales in the social destination context, make testimony a highly problematic effort, because of the fear of not being believed, which seems to annihilate the witness and jeopardise their every effort (De Matteis 2009, 19).

The risk is to go from unspeakable to inaudible, something that does not want to be heard from public opinion and that struggle to be accepted by the same editorial environment.

David Bidussa identified three generations of writing among such an uneven field.

La prima tipologia è rappresentata da una scrittura che si afferma come memoria-testimonianza, e la sua funzione consiste nel non dimenticare. Una seconda stagione di scrittura adotta lo schema della memoria-riflessione. La domanda che sottende è: «Come è stato possibile Auschwitz?» L'operare di questa seconda interpretazione della memoria consiste nell'analisi degli atti, dei movimenti del corpo, dei comportamenti, dei passaggi mentali. Da questa seconda modalità se ne origina una terza, fondata sulla domanda se sia possibile uscire da Auschwitz. Qui gli autori non hanno vissuto in prima persona l'intero ciclo dell'esperienza concentrazionaria eppure le voci narranti delle loro scritture non sono capaci di superarlo. (Bidussa 2009, 18)

These kinds of narrations do not present a linear and chronological way to tell the story. As Stefania Lucamante points out, in the last years, and generally from the Nineties, we witnessed a more and more frequent comeback of the first kind of testimony (Lucamante 2012, 59), also because of the approaching death of many direct witnesses, who finally decided to entrust their memories to their kids or grandkids.

The second knot is about the literary genre: what can be defined testimony and what not? Certainly, we are talking about autobiographical writings, but the mix of historical and personal events often creates different narrative forms, such as journals or their re-elaborated versions, epistolary exchanges, but also actual novels, that go towards more and more fictitious outcomes or towards hybrid forms of writings oscillating between essays and self-commentary.

2. THE CASE OF EDITH BRUCK, BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE DIMENSION

Edith Bruck, by now an internationally renowned writer, studied and appreciated by critics and the public, has been and still is an important direct witness of the Shoah.

Deported as a child at the age of twelve from Hungary and one of the few survivors from Auschwitz and other concentration camps, after becoming an orphan, the writer published several books in Italian, that oscillate between memoirs and testimony works and novels, in which the weight of memory interlocks with fiction and fantasy, contributing to the creation of a real Italian *postmemory*, meaning by that, using the words of Bidussa, «il contenuto culturale, emozionale, e mentale che ci troviamo a «governare» dopo «l'era del testimone»» (Bidussa 2012, 15). Some of Bruck's works are particularly meaningful, as they witness how, if for the author is possible to somehow represent the trauma of Shoah, it is not possible, however, to truly overcome it, making it impossible to go back to an everyday life detached from the role of the witness.

The autobiographical narration of the return from the concentration camp has recently been proposed again by the author in her last work *Il pane perduto* (2021a), along with a series of thoughts that highlight how Bruck never felt understood, accepted or at home again, except when she landed in Italy and met Nelo Risi. Her trips all over Europe, from Hungary to the Promise Land, passing through Greece and finally Italy, transformed into fiction in her novel *Quanta stella c'è nel cielo* (2009), are characterized by indifference and by the difficulty of reinserting herself into not only society, but also her family of origin. Once they returned, Edith and her sister knew that what they had experienced created a huge gap between them and the rest of the world, that seems not to be interested at all in the terrible experiences of the years in the concentration camp.

Tra me e Judith scambiammo un dialogo muto come per dire che tra noi e chi non aveva vissuto le nostre esperienze s'era aperto un abisso, che noi eravamo diverse, di un'altra specie. Cosa stava succedendo? Il nostro avanzo di vita non era che un peso, mentre ci aspettavamo un mondo che ci attendesse, che si inginocchiasse. Ciò che ci turbava era reale o immaginario?

[...]

Eravamo disperate con la voglia di fuggire, ma dove?

«Ma in che mondo siamo tornate? Ma perché abbiamo lottato tanto per la nostra sopravvivenza? Perché? Perché? [...]». (Bruck 2021a, 68-69)

The two sisters feel «uncomfortable» in their own skin (Bruck 2021a, 70), «sempre più sole e abbandonate» (Bruck 2021a, 71) during travels that take them all around the world, looking for a lost homeland, and particularly Edith, who cannot find peace not even in the new-born Israeli State, which disappoints her under several aspects, first and foremost the compulsory military service «Oh no, non ho l'età e non voglio uniformi: né ammazzare, né morire. Io vengo da Auschwitz», she will say to a soldier who

asked her why she was not in the army (Bruck 2021a, 85). «Forse è colpa mia, non mi trovo più bene da nessuna parte» (Bruck 2021a, 84), she will say in a dialogue with her sister, excited about the Promised Land. Nevertheless, the need to write and the will to bring her own story and testimony into the world, will keep being a constant thought in the mind of the young woman, until the moment in Rome when she resumes her old notebook (Bruck 2021a, 111), and finally writes in Italian, a new language, «una lingua che ferisce meno della mia, natia» (Bruck 2021a, 106).

If the need to witness and the idea of going back to do it constitutes one of the main sources of life for the survivors, since the time they were held captive, once the concentration camp experience is over, they often end up being torn apart precisely by this duty-need, as Edith Bruck narrates in her 1999 work titled *Signora Auschwitz*, a work that is hard to classify in terms of genre. In this novel-confession, that interlocks with the epistolary dimension, very present in the Hungarian writer's works, Bruck tries to bring to light the weight and the personal consequences of a life spent in witnessing the horror, in living everyday with Auschwitz, a monster that eats you from the inside out, an «inquilino devastatore» (Bruck 1999, 16) who forbids you from living a normal life, detached from the role of the witness. The symbiosis between the writer and the camp is first declared in the title, result of one episode that happened for real during one of the school lectures, which ends up fully expressing what Bruck already sensed:

[...] e non mi meravigliai per niente quando un'impacciata studentessa rivolgendomi una domanda mi chiamò «Signora Auschwitz». Luogo che abitava il mio corpo e che mi sentivo anche addosso, come una camicia di forza sempre più stretta, che negli ultimi due anni mi stava letteralmente soffocando, senza che fossi capace di liberarmene. Ero convinta che dire di no alla testimonianza, separarmi da Auschwitz, da me stessa, dal mio essere, mi avrebbe fatto più male che continuare. (Bruck 1999, 16)

And still, this episode returns several times in the book, to underline how that nickname is by now part of the essence of the writer, superseding her identity, making her a sort of living monument that brushes against the life of her listeners only for a short moment:

Alcuni mi volevano solo toccare, baciare grati e commossi e via di corsa fuori liberi lontani da Auschwitz, dalla Signora Auschwitz. (Bruck 1999, 23)

Sognavo di poter vivere senza più andare in giro come una rappresentante di Auschwitz, l'archetipo di Auschwitz.

Che altro ero? (Bruck 1999, 27)

[...] io non ho neppure un nome; sai come mi ha chiamato una studentessa... mi pare a Pescara? Signora Auschwitz. (Bruck 1999, 68)

Until it became impossible to distinguish between her life and the representation of trauma:

«Allora tornerai? Ti aspettano tutti, c'è un grande bisogno di te in giro.»

«Di me o di quello che rappresento?»

«Non è la stessa cosa?» [...]. (Bruck 1999, 77)

The role of the witness, at first played as it was «su misura» (Bruck 1999, 12), although struggling a lot since the very beginning, ends up suffocating the author.

The terrible and invisible consequences of what happened, the trauma that she had to personally deal with daily, had to necessarily be recognized publicly and institutionally to be overcome, as several Bruck's work prove, other than *Signora Auschwitz*.

One of these works, titled *Lettera da Francoforte*, published in 2004, narrates the path leading to a reimbursement request, re-elaborating what happened to the writer in real life.

Vera Stein, the main character of the novel, even finding herself in a «nightmare», keeps dealing every day with a painful bureaucracy, to be officially recognized as a survivor. To obtain a public recognition, an official document attesting her permanent condition as a victim and witness of the horror, seems to be a primary need for the protagonist, almost visceral, moving the narration forward even when rationality (represented by her husband Carlo) seems to have the best of her and almost leads her to give up her goal. This primary need appears from the very beginning of the novel, when Vera «come spronata da voci inudibili, spinta da mani invisibili» (Bruck 2004, 9) goes towards the drawer where she kept her old reimbursement form, that she had made upon her brother's request. At this point, a meaningful discovery introduces one of the most characteristic aspects of the novel: multilingualism. The first document she finds, of which the author only reports the first lines in Hungarian and that goes on in Italian, since, as the narrating voice herself states, this acquired language seems less real «sembra meno vera» (Bruck 2004, 9), is written in the mother tongue of the author and proves the liberation of Vera/Edith from the camp of Bergen Belsen, bearing the date September 18th, 1945. A second document attests the small reimbursement granted by a first aid organization in Budapest, and it is dated September 30th of that same year. Both documents are considered «not enough» for the reimbursement required and are translated into German. With great disbelief of the protagonist, two more languages add up to the previous three: Russian and English which,

together with German, fill the eight pages reimbursement module, plus another paper containing seven questions. The last of these questions leaves the protagonist speechless and signals to the reader the field of grotesque in which the entire story will develop for the remaining of the novel:

7. Prova documentata della sofferenza subita durante la persecuzione. Le testimonianze non sono sufficienti.

Dopo aver letto e riletto la richiesta numero sette (prova documentata della sofferenza subita durante la persecuzione), le ghiandole salivari mi lasciano la bocca asciutta. La mente si paralizza. (Bruck 2004, 10)

More than the absurdity of the request, Vera is dismayed by the fact that witnesses only are not sufficient to prove her suffering. If society does not officially recognize her witness status and her public role, that became her purpose in life, what is the point of all the pain she went through? At the end of one letter to the responsible of the procedure, to which Vera relates her whole experience in the camp, she angrily reports her constant, and yet invisible, status of *Signora Auschwitz*, that nobody can take away from her:

Caro signor Tarshawsky, la sofferenza ha volti infiniti, esteriori e interiori, documentarla con qualche cicatrice del gelo sulle mie gambe la ridurrebbe a niente.

Se vuole altre prove scritte me lo faccia sapere, per oggi basta il mio vissuto che vivo, che è mio, che nessuno può togliermi, negarmi. La sofferenza è anche forza.

Lei o il Governo federale tedesco potete dirmi di no per la pensione, ma non per Auschwitz. Mai.

Sinceramente

Mrs Castelli (Bruck 2004, 54)

If it is true that the only tangible proof of the protagonist/author's pain is the invisible one of testimony, because «eccetto che per il numero di matricola, quel A11152, la ferita di Auschwitz non porta cicatrici» (Lucamante 2012, 172), at the same time, the struggle to be officially recognized as a witness leads Vera to do some nonsense actions, outside of her reasoning as outside of any reasoning (and cruel) are the constant requests of certificates, documents, proofs. The woman even asks her accountant to lie on her income, so she would not reach the upper limit decided by the Government. This request makes her drown in a sort of sadness thinking how all her life, marked out by such a deep and real pain, ends up being validated through «una misera menzogna» (Bruck 2004, 73), a mere matter of money, the only tangible thing in a society where everything, even feelings, even pain, must be translated into money in order to exist (Lucamante 2012, 170).

After another bureaucratic request in the year 2000, the protagonist finally decides to bring the requested birth certificate herself to Frankfurt. This city, so many times identified with the ruthless enemy, who, over the years, had ended up impersonating a devouring monster in her life and in the already crippled soul (Bruck 2004, 93) of the protagonist, making her an anonymous orphan more and more in each letter, now becomes the final destination of a trip that consists in finding a human contact, in meeting «l'uomo macchina che si chiama Tarshawsky e mi tiene in bilico su una corda da sette anni» (Bruck 2004, 142) in person. At the end of the day, Vera/Edith thinks that «nonostante tutti i disastri che fa l'uomo, non c'è altra speranza che nell'uomo». But this mindset will eventually disappear when Edith faces a reality she does not expect, that grey zone that every deportee knows very well:

[...] mi precipito dall'uomo che avevo immaginato un burocrate gigante con il cuore e gli occhi d'acciaio, invece ho davanti un omino scarnito, piccolo, anonimo, anziano. [...] Lo fisso incredula mentre si solleva per prendere la sua giacca appesa a un attaccapanni di legno e attraverso i polsini sbottonati scopro impietrita il suo tatuaggio... da ex deportato. [...] Sono gli ebrei che gestiscono il Fondo per il risarcimento. Dio mio, magari non l'avessi mai saputo! (Bruck 2004, 142)

Afar from feeling any pity for this man, the author proves to be inflexible towards those who affirm to be only an «executor of their orders». The accusation toward Tarshawsky is that of being a «povero Caino sopravvissuto perché ha caineggiato sui deportati e caineggia sui sopravvissuti», echoing, as Lucamante pointed out, Primo Levi's words in *I sommersi e i salvati*. Nazis appear to win once again, destroying the value of testimony and refusing an official recognition of their status to the victims through the very same Jews.

It appears to me that the ending of this text also adds another fundamental element to the status of witness/survivor and his relationship with the community. Once she comes back to Rome, to her husband Carlo, Vera cannot answer his questions with honesty and invents a different version of the story, as she is frozen by the «vergogna di dire la verità a un non ebreo» (Bruck 2004, 150).

If the dimension and the public status of witness is certainly always present in Edith Bruck's works, the impossibility of the return is nevertheless more apparent in the more private and intimate dimension of the family. The loss of her parents, and particularly of her mother, is a trauma that cannot be removed and that becomes recurrent in the author's production, both prose and poetry.

Stefania Lucamante, speaking about this strong relationship that is so suddenly interrupted, creating a fracture that cannot be repaired and yet perceptible almost as a presence in every text of the Hungarian writer, stated that it is almost as if there was a halo in Edith Bruck's works, an outline of *supernatural* light that surrounds the *unnatural* void created when her mother was killed by the Nazis (Lucamante 2012, 191). The crucial moment of separation, that happened fast and without the chance of saying goodbye after that train arrived in Auschwitz, is described in the first work of the author, *Chi ti ama così* in 1959, and recalled many times by Bruck in her public speeches, in interviews or other literary works.

This is the moment in which History enters the life of young Edith in a definite and irreparable way, preventing her from living a normal adolescence and destroying her family. This is the moment in which the «two hearts» (Raboni 1975, 37), as Giovanni Raboni defined them, of Edith Bruck's poetry were born, the two shores in between which oscillates her creative thought (Meschini 2018, 11) as Michela Meschini states, referring to the public dimension of her persecution and the equally dramatic private dimension of losing her family and the loneliness. Two opposite poles so full of generative charge, both ascribable to deportation, that, despite being inevitably marked by death and absence, end up melting together in the primigenial figure of the mother, which takes that pervasive connotation of presence/absence, particularly apparent in her poetry collections. *Il tatuaggio* (1975), *In difesa del padre* (1980) e *Monologo* (1990) now finally collected in one issue, constitute the three collections in which the verses of the writer¹ are organically put together, to which we must add the latest collection *Tempi* (2021). In her four collections it is possible to notice the strength and the push toward the testimony as a public act, something due to keep the memory of the extermination alive, as well as the more intimate dimension of the irreparable loss, a history deprived of affections and feelings (Meschini 2018, 11) in which the mother is the main character. It is not by chance that the first collection opens with a poetry titled *Nascita* which, in her rawness, vividly painting with just a few brushes strokes the maternal figure as a strong and practical woman, relates the exact moment of Edith's birth and the meeting with a harsh reality of struggles which marked her childhood (Bruck 2018, 41).

Almost as if the entire collection was born from the mother figure bent on a toilet, the poetical path that wind through the verses of these first three

1. The short poem *Specchi* and some other scattered poetries must be added to complete Edith Bruck's production in verses.

collections seems to recreate the symbolic image of a «madre-grembo» (Meschini 2018, 13), in which the author obsessively resorts the image of the womb as a dark place where all her losses assemble, but also from which her poetry originates. In particular, the collection *In difesa del padre* is where this image acquires some well-defined features, but at the same time some blurred ones, finally understanding both the absence of her mother and the one of her other missing relatives. Particularly, in the homonymous poetry that opens the collection, after remembering also her father, «mother» becomes a «strange word», like a big container of memories, unequivocally characterized in a feminine way (with references to the «menstruation»), but potentially containing everything and nothing at all, life, joy, love, pain (Bruck 2018, 120).

Home, family, mother, are «strange words» because they no longer belong to the private dimension of the author, irreparably marked by loss and sorrow, which turn something off even inside her soul. «La solitudine è profonda / un ventre materno buio e silenzioso» (Bruck 2018, 138), the writer reports, but at the same time the bond with her relatives is still strong and felt as present, as we can notice in the poetry *Eravamo in otto*, in which Bruck retraces the events of her own family (Bruck 2018, 133) and puts the act of writing at the centre of her existence, as a distinctive element. But if the mother figure ends up symbolizing death, the end of childhood and every «beautiful» thing ever present in her carefree child life («[...] la cosa più viva / è la loro fine / che oscura / la memoria / del bello / che doveva pur esserci [...]») she writes in the poetry *Se non fossero morti* (dedicated to her parents), nevertheless it is not characterized by silence or absence of communication, on the contrary, it is the subject of a constant dialogue between Bruck and the mother figure, which experiences (in verses) that epistolary dimension already present in the collection *Il tatuaggio* and which we will find again some years later in *Lettera alla madre*, with the poetry *Parliamo madre* (Bruck 2018, 177), in which the poetic narrator directly addresses her perished mother. The maternal dimension is evoked not just as a child who recalls her parents, but also as a pregnancy dreamt of in its impossibility («Un corpo di donna / al mio fianco / un'adolescente / un bambino nudo / vorrei sul mio corpo». Bruck 2018, 143) and symbolic gestation of a pain which can only be born through testimony. If the author repeatedly states that she is carrying in her womb all the pain of the world, but also the joys of life («[...] porto in me il pianto / di ogni madre che perde il proprio figlio / la gioia di quando partorisce [...]». Bruck 2018, 105) it is only in the act of narrating and in the civil duty of testimony that Bruck can find an answer to the question (common to many survivors) *Perché sarei sopravvissuta?*, title of a poetry that summarise in just few verses all the meaning of her writing and actions, as she had probably noticed and

expressed in a *Nota* contained in her first collection in 1975, a short text in which Bruck affirmed that «forse le mie poesie sono il riassunto di tutto quello che ho scritto» (Bruck 2018, 40).

Perché sarei sopravvissuta
se non per rappresentare
le colpe, soprattutto
alle persone vicine?
[...] Con me che sono diversa
dalle altre e porto in me
sei milioni di morti
che parlano la mia lingua
che chiedono all'uomo di ricordare
all'uomo che ha così poca memoria.
Perché sarei sopravvissuta
se non per testimoniare
con la mia vita
con ogni mio gesto
con ogni parola
con ogni mio sguardo. [...] (Bruck 2018, 103)

Paolo Steffan, in his preface to the new complete issue of the first three collections of poetries, recalling the verse «in agonia in amore» of the poetry *Madre pensavo al tuo sesso*, talked about an inseparable duo in the poetry and literary work of Edith Bruck (Steffan 2018), the one of hate and love, two opposites that always find a way to re-join in her poetries, but also in the rest of the literary production of the writer. «L'agonia che la tragedia storica ha inscritto nel corpo e nello spirito di Edith» wrote Meschini, «si scioglie nell'amore di un percorso di scavo e comprensione, compiuto per il tramite della scrittura poetica» (Meschini 2018, 15). A poetry that originates from the most intimate and private dimensions and reaches existential and civil problems, expressed through a plain tone and prosaic verses, that hide existential questions with no answers behind an apparent ease of reading. Those same questions echo in her most recent collection *Tempi* (Bruck, 2021b) in which the author reaffirms that «Non ci sono e non ci saranno mai / parole per dire. / Io ci provo, racconto, scrivo / ma non è che un balbettio» (Bruck 2021b, 23).

3. POSTMEMORY: THE RETURN FOR THE CHILDREN

The impossibility of overcoming and elaborating the trauma of the Shoah is pretty evident for the direct witnesses, despite their apparent return

to normal life. Nevertheless, we can talk about real trauma (and transmitted memory) also for the following generations, thanks to the paradigm of *postmemory* coined by Marianne Hirsch, who underlined how this concept cannot be considered «a movement, a method, or idea» (Hirsch 2012, 6) but it is, as a matter of fact, a *structure* in which we can frame the phenomenon of an inter and transgenerational return of a traumatic past, in which the term post signals the time and quality difference of this kind of memory from the ones of the survivors (Hirsch 2006, 301-302).

It is precisely the shift from memory to postmemory, from the testimony to the moment when the relating of the trauma is no more (or at least not only) through the hearing or the reading of direct testimonies, that we are more interested in. When direct witnesses start to disappear, the transmission of the past, as Olimpia Affuso states, essentially becomes a cultural matter concerning the public dimension, which is based on mediation of artistic works, particularly narrations.

La costruzione della memoria passa dal terreno in cui la storia narrata coincide con l'esperienza diretta, dove chi racconta è anche chi ha vissuto l'evento, al terreno in cui chi racconta non ha vissuto i fatti ma si fa carico di trasmetterli in qualità di autore e lettore di un testo. Attore della memoria diventa chi sceglie di raccontare una storia che ha riguardato altri uomini come se fosse la propria. (Affuso 2017, 51)

Therefore, there is a shift from primary to secondary or adopted witnesses. *Postmemory*, as Hirsch points out, in addition to being different from memory because of the time distance from the events that are being told or recalled, is also different from history because of the presence of a strong personal connection (Hirsch 1997, 22). It is not a non-mediated memory, the scholar adds, but at the same time it is a kind of experience strictly connected to the past, an often familiar past.

About the authors of the second (but also third) generation, which have been defined by Lia Tagliacozzo «generation of desert» (Tagliacozzo 2020, 13) as it derives from a gigantic material emptiness (entire families were destroyed) as well as communicative emptiness, it is possible to recognize some common trajectories in the intergenerational transmission of the trauma. Many of these authors were raised listening to their parents' narration or, more frequently, to their silence, in a sort of «patto di tutela reciproca» (Tagliacozzo 2020, 184), and they were aware of the existence of such a heavy past that was so difficult to elaborate. Emanuele Fiano writes about this in his autobiographical work of postmemorial research *Il profumo di mio padre*:

Auschwitz è stato per me, per lungo tempo, da bambino, una sorta di non-luogo della memoria e della nostra famiglia. Un qualcosa che c'era e non c'era. Una parola sconosciuta e da onorare; sacra, terrificante, ignota. Un nome che vagava nell'aria di casa, quando la mamma mi allontanava perché papà piangeva [...]. Io sono cresciuto, da bambino, con la consapevolezza di un male esistito e terribile, inspiegabile e non spiegato, a cui sapevo di dovere l'assenza di nonni, nonne, zii e zie e cugini. (Fiano 2021, 20)

These hybrid writings, oscillating between autobiography, essay, historical research, became more and more frequent in the last years, and apart from finding their place in the heterogenous field of postmemorial literature, they can also be assimilated to the concept of *secondary witness* theorized by LaCapra, together with all the other works that tried to convert the oral testimony of the survivors into written words, or to organize and publish those written testimonies that remained unpublished for some reason.

In the emblematic case of Helena Janeczek, the author affirms in *Lezioni di tenebra* that she does not know her mother at all, and she does not know anything about her life between 1939 and 1945, because of an «irreparabile separazione», a «azzeramento» (Janeczek 2011, 128), consciously chosen by her parents. Her personal path as a daughter and as a writer aims at recovering this memory, a rebuild that interrupted past and make communication possible between two generations that were unable to speak to each other (Serkowska 2017). The filling of this void mostly happens through an imaginative effort, a fantasy investment carried out through the writing. Janeczek «mette in scena e problematizza i modi della (non)-trasmissione della memoria della madre a lei stessa. La forma scelta dalla scrittrice è quella di un'autobiografia e di una testimonianza postmemoriale finzionalizzante» (De Paulis, 2022, 59). The heart of darkness that must be explored in the novel is the one related to the mother-daughter relationship, but also the one related to a past that had been kept secret, and toward whose origins the characters of the book try to return in a backward trip. The title certainly refers also to Conrad's *Heart of Darkness* and to his trip in the heart of the African jungle, which assumed a series of meanings, since, as Cristina Mauceri noted, the darkness into which we venture as we go on with the reading of the book is at the same time that in which the mother of the author lived during the camp experience and the one that obscured the life of the daughter for years, precisely because of such a heavy past (Mauceri 2004; Lucamante 2012). The darkness-light connection is also evoked, for what concerns the second generation, by the metaphor in the title of the pioneering work by Dina Wardi *Memorial Candles* (1992 then 2013), which reflects on the (painful) responsibility felt by the sons of the survivors in rebuilding

the connection between the past that the previous generation had kept quiet and their own present, through a constant research of their identity.

Helena Janeczek's journey, though, is not only an inside journey, but an actual itinerary made by mother and daughter in 1995. The two women, as a matter of fact, took part in one of the many memory trips offered to the deportees and their children, organized by a group of Polish survivors, and proposed to them by one of her mother's friends. While the mother mildly accepts the offer and even at first tries to find an excuse not to go, the daughter joins the group with the enthusiasm of who sees this chance as the only one to finally learn something more about her family and, therefore, about herself. The journey appears from the very beginning as a painful «viaggio tra i ricordi» (Janeczek 2011, 132), also because the starting day is the same in which, fifty years before, her mother, father, brother and all her mother's relatives were deported to Auschwitz. Nina finds the deepest darkness of her soul gathering in this same date, even though she had been trying to hide for years her guilt for having abandoned her entire family, just the night before, saying to her mother «me ne vado, non voglio bruciare nei forni!» (Janeczek 2011, 16), leaving her to her destiny. Guilt is one of the few things that, for Helena, witnesses the mystery of the existence of her own mother before the Shoah, a «mistero che non si risolve tranne in poche cose come la colpa e il dolore di mia madre, la colpa e il dolore che mia madre ha conservato per aver abbandonato sua madre » (Janeczek 2011, 152) and that will explode in the hopeless cry «la mia mamma, la mia mamma», once she reaches Auschwitz Birkenau.

Nevertheless, it is a journey that will reveal nothing; on the contrary, it seems almost forced and false, until the scream of her mother in front of the gas chambers, which somehow transfers to the daughter the memory of something she did not live, and makes her live for a moment that experience that, guiding her from psychoanalysis to postmemory, Raffaella di Castro defined *télescopage*, which is the presence of memories that transfer from one person to another or from one generation to another «like a gas», but also as a crash between a variety of times, experiences (lived and not lived), memories (wanted or accidental), images (visible and not visible), quotes, fragments, gestures (Di Castro 2008, 232).

Tutti le stanno intorno, le stanno addosso, ma io non riesco a restarle accanto perché mi è entrato in testa il suo grido, l'immagine di mia nonna che muore asfissata, forse è solo la foto che mio nonno è riuscito a salvare insieme ad altre quando l'hanno richiamato in fabbrica e lui deve essere passato da casa non so come, la foto ora appesa sopra il letto di mia madre, forse è una qualsiasi figura messa insieme da quelle viste nei documentari, o nessuna delle due, forse solo nelle gambe e nella trachea la suggestione di un senso di morte inalata. (Janeczek 2011, 153)

As Maria Pia De Paulis wrote, «il trauma si incista nelle piaghe dell'inconscio formando una «cripta» (*crypte*) nella quale si annida un «fantasma» (*fantôme*) che riaffiora a distanza di tempo e trasmigra nel discendente» (De Paulis 2022, 77) and it is significant that this phantasmagorical image is evoked also by Nedo Fiano's son, Emanuele, when referring to the trauma that his father transferred to him. Even in Fiano's case, the cultural mediators influence the possibility of reconstructing the trauma, but they never acquire the same strength as the family's memories. And, in the same way as Helena, the narration, together with the process of research of original and official documents, constitute the only way to bring to life «le rovine di una civiltà conosciuta nel racconto epico, ma che ora affiora disvelata dallo scavo degli archeologi» (Fiano 2021, 74).

Mi rendo conto che nonostante io abbia letto tanto su quella vicenda, sulla Shoah in generale, nonostante abbia ascoltato tanti testimoni e visto quei luoghi, la dimensione di racconto e relazione con il padre che questa vicenda ha avuto nella mia vita, la qualità di trasmissione di una vita di padre al figlio, come una scatola che ti viene consegnata, dove dentro c'è la vita di tuo padre che diventa la tua, dove il dolore di tuo padre diventa il tuo, e i suoi odi e le sue speranze pure, ecco quella dimensione che mi è così difficile spiegarvi, come fosse un'immagine fantasmatica che sta sospesa tra me e mio padre, è come se si frantumasse alla vista di quei documenti originali. (Fiano 2021, 74)

The weight of the memory, or rather its shadow (Serkowska 2017), Auschwitz's shadow, that covers also half of the figures on the Italian cover of the book *Lezioni di tenebra*, will never be overcome by Helena, if not, partially, through the writing of her novel, that for this precise reason appears as a complex, polyphonic, but also counterpointing work «contrappuntistica (parlano diverse persone, io, lei, tu), rispecchiando l'identità (per)turbata in fuga da un'identità fissa, con un «noi» inteso come famiglia, città di origine, lingua, nome» (Serkowska 2017, 156).

The author's mother seems to have adopted, when raising her child, all those mechanisms that Edith Bruck in *Lettera alla madre* feared to put to practice if she ever had a daughter. The dreadful fear to say too much or too little (Bruck 1990, 18) and the one of being an «extremist» mother (Bruck 1990, 54) appear in the way she raised young Helena, since, if on the one hand she omits some fundamental aspects of her past (like the fake last name Janeczek that her father used), that lead the author into admitting that she has no idea of who her mother was between 1939 and 1945 (Janeczek 2011, 128), and that she underwent a «resetting», on the other hand she was able to activate in her even some involuntary identification mechanisms. One of these appears as a form of generalized fear, fear of

persecution that shows up in her dreams ever since she was a little girl, where she is always the prey, sometimes of attackers in uniform and boots, with dogs following them (Janeczek 2011, 103) and most of all fear of bureaucracy and authorities, especially in uniform, that appears when Helena has to request her residency permit in Italy due to her imminent passport's expiration date. The protagonist describes a «spavento che m'era entrato nelle ossa, o mi era uscito fuori da chissà dove» (Janeczek 2011, 35), that pushes her to show up as humble, shy, kind when she goes to the offices, but that does not prevent her from watching, angry and scared, the humiliation experienced by other applicants and pushes her, after several attempts and adventures, to keep living in Italy without any documents. A behaviour that the same author recognizes as irrational, and yet deeply rooted in her own being, precisely because of the example and teaching of her mother.

Non glielo posso certo spiegare, a quelli lì, che in tutti questi anni non ho fatto il permesso di soggiorno per delle ragioni storiche e familiari che mi spingono a evitare gli uffici della polizia e enti simili. Che cosa mi possono fare? Purtroppo devo concludere che i tuoi insegnamenti mi hanno messo in un bel guaio (Janeczek 2011, 42).

It is significant how episodes like this, connected to an atavistic fear concerning a sense of familiar belonging, are often related also in other works from the descendants of the survivors. Lia Tagliacozzo, in her autobiographical and introspective work *La generazione del deserto*, remembers an episode of her youth, about a trip to Berlin with her friends, after the fall of the wall. The owner of a hostel, at eight o'clock, vigorously invites the young people to go away yelling «Raus, raus» and banging the broom on the door, provoking a real secondary trauma in the author.

Io «Raus, raus», anzi «Juden raus» lo avevo sentito solo nei film e nei racconti dei sopravvissuti ma per me fu il concretizzarsi di un incubo. I miei amici non colsero la situazione ed io rimasi a digerire quello spavento in solitudine. [...] il problema della memoria bloccata è proprio questo: le parole perdono il loro significato originario e funzionano come simboli di una memoria imprigionata che diventa a sua volta prigioniera della comunità che la vive. (Tagliacozzo 2020, 245)

A secondary trauma that in the postmemory works is often connected to the food dimension. The hunger that the protagonist of *Lezioni di tenebra* says she constantly feels, a hunger that is at the same time real and metaphorical (as it is hunger of knowledge, of information that have been omitted), probably derives from her mother, says the author, from how much she suffered during the war. If, as a child, Nina ate very little, writes Janeczek, after the war «aveva fame, mia mamma, mangiava, mangiava sul

serio: i suoi vestiti di allora vanno bene a me, che sono più alta di dieci centimetri e peso dieci chili in più» (Janeczek 2011, 13). Despite the fact that now she strictly controls her diet, that hunger that she so strongly felt (even though the narrator underlines the reticence of her mother on these topics, since Nina does not specify which kind of hunger and does not say that she did not die of hunger only because of some miracle or by chance) (Janeczek 2011, 13) seems to have passed on to her daughter, who at the beginning of the book asks herself, transferring the questions on a level of memorial reflection, what are the mechanisms that regulate the transmission of these feelings, involuntary memories, behaviours.

Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più (Janeczek 2011, 12).

The compulsive relationship with food, and with bread in particular, is a recurring element both in the survivor's works and in the postmemory's ones. Right at the beginning of *Lezioni di tenebra*, the first lesson that Helena says she learned from her mother is the one concerning the bread, that became an obsession and fuelled a sort of bulimia in her, becoming an uncontrolled outlet and symbolizing the willing of take possession her own roots, of a past felt as fleeing and therefore that can be seized only through the material dimension of food. After all, even Edith Bruck repeats many times, in interviews as well as in her literary works, that bread is for her a fundamental element, without which she cannot even sit at a table, and her characters, especially if they are sons of survivors or survivors themselves, are often characterized by hunger (Bruck 1990, 22-23). To prove this, her last work, *Il pane perduto*, connects in its title the symbol of bread, left at home without being eaten, in the moment of deportation and definitive abandonment of the life before the camps (Bruck 2021, 29-31). Precisely the word bread, in Hungarian *kenyér*, has the power of awakening in the author the pain of wounds that still ache, pain that is alleviated only by the choice of writing in Italian (Guida 2007, 192). Food always represents a mediation between the psychic and the physical part of the human being, a way in which the inside turmoil can be poured out, and because of that the behaviours of the survivors connected to the culinary world are often connected to the experiences lived in the camp, as Nedo Fiano's case shows. Using the words of the son Emanuele

odiava cucinare, e aveva sviluppato molti sentimenti e comportamenti rispetto al mangiare, come l'inflessibile richiesta che ognuno di noi fosse presente alle otto a casa per la cena e che la tavola fosse perfettamente apparecchiata, con il pane dritto, a faccia in su, in mezzo al tavolo [...].

Una cerimonia del cibo, il riscatto contro la fame, l'ordine contro il dolore, la sporcizia, e il sangue e i corpi [...]. (Fiano 2021, 22)

The relationship between the two generations, fathers and sons, is extremely complex and often characterized by frequent and deep conflicts, as highlighted by the all-female relationship investigated in *Lezioni di tenebra*. Conflicts that are intensified and somehow also mitigate by the way the mother approaches the daughter, and by the barriers of silence built between them over the years. The firm strictness of Nina, but also her always excessive way of reacting, so much so that the narrator speaks of a usual «piscodramma madre-figlia» (Janeczek 2011, 49) are consequences of the trauma, as Eva Hoffman analysed in her *After Such Knowledge* (Hoffman 2005), talking about an excessive strictness that can manifest also in pushing your kid toward self-affirmation and success at all costs.

In conclusion, if the deep truth inside the testimony literature, that the reader must absorb, is first and foremost an attempt of identity reconstruction, of taking back the world «after Auschwitz», of their authors (Scaramuzza 2005, 76), the same truth must be acknowledged also to the future generations and, therefore, postmemorial literature. Edith Bruck's case is emblematic and at the same time outside any form of classification because the writer does not embody only the role of the primary witness, but also actively reflects on the transit from memory to postmemory, and therefore on the passage from one generation to another, knowing that she stands between the two generations, having experienced the trauma as a child.

Memory and oblivion, presence and absence, loss and recovery are strictly connected not just for the first generation, the one of the survivors, but also for the generation of those «who came after» (Tagliacozzo 2005, 7), of the descendants that have a connection with the traumatic past of their own family, even though they did not experience the trauma directly.

The works of Italian postmemories can be read in this perspective, as I tried to show through the brief examination of *Lezioni di tenebra* by Helena Janeczek, whose postmemorial reading, using the words of Maria Pia De Paulis, is one of the several hermeneutic trails despite being «una delle linee di lettura privilegiate» (De Paulis 2022, 80). This novel does not perfectly fit any literary genre, focusing on a return and discovery trip and the meeting-crash between two generations, and therefore it can represent very well the latter, the one of the Italian postmemory, which can overcome the trauma of the Shoah only through the writing.

In the last years, after all, we are watching the rise on the editorial scene of a series of writings that, despite not reaching the literary peaks reached by *Lezioni di tenebra*, still subscribe to the paradigm of *postmemory* and are fundamental to better understand both the return from the camp of

the survivors, as seen through the eyes of their sons, and the attempt of its overcoming made by the latter. In this set we can collect both *Il profumo di mio padre* by Emanuele Fiano (2021) and *La generazione del deserto* by Lia Tagliacozzo (2020), two deeply autobiographical books that have in common the awareness of operating a process destined to act on the memory, not only the private and the familiar one, but also the Italian and public one, ending up close to the thoughts of Edith Bruck made in *Signora Auschwitz* and other works. The concept of postmemory is not only applied to the memory transmitted in the intimate space of the family, but also reaches adoptive witnesses and dear ones. Any community can become the subject of this *affiliative postmemory* (Hirsch 2008, 114-115), even more so now that, as we saw, new media play an important role in the transmitting process and in the construction of a cultural memory thanks to their immediacy.

Il lavoro sulla memoria infatti non è un lavoro solitario, coinvolge gli individui e la collettività, ha misura insieme corale e personale: la storia delle mie famiglie non è solo mia [...]. (Tagliacozzo 2020, 228)

Ecco, io voglio dire, a 75 anni da Auschwitz, che di quella memoria comune e di quella pubblica coscienza abbiamo noi bisogno oggi. Per l'oggi. Non serve illudersi che la memoria, intesa come testimonianza, di per sé possa vaccinarci. Ma ne abbiamo bisogno comunque. (Fiano 2022, 23)

A red thread between first and second generation can be considered this intersection between public and private, familiar and collective memory, individual and national awareness. Both Edith Bruck, Helena Janeczek and the other «figli dell'Olocausto», clearly feel the need to be recognized in their status of primary and secondary witnesses, of real and surrogate victims, also on a collective awareness level. Only when we will all become actors of postmemory, also affiliative, the real return from the camp will be possible.

4. BIBLIOGRAPHY

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Minima Moralia*. Torino: Einaudi, 1974.
AFFUSO, Olimpia. *Memorie in pubblico. Sull'uso e sull'elaborazione dei passati traumatici*. Milano-Udine: Mimesis, 2017.
AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
APPELFELD, Aharon. «Arte e Shoah». In COSTAZZA, Alessandro. *Rappresentare la Shoah*. Milano: Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, 2005, pp. 31-40.

- ASSMANN, Aleida. *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- BIDUSSA, David. *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi, 2009.
- BIDUSSA, David. *L'era della postmemoria*. Roccafranca (Brescia): Massetti Rodella Editori, 2012.
- BRUCK, Edith. *Cbi ti ama così*. Venezia: Marsilio, 2015. First ed. Milano: Lerici, 1959.
- BRUCK, Edith. *Lettera alla madre*. Milano: Garzanti, 1988.
- BRUCK, Edith. *Signora Auschwitz: il dono della parola*. Venice: Marsilio, 1999 ed. consulted 2014.
- BRUCK, Edith. *Lettera da Francoforte*. Milano: Mondadori, 2004.
- BRUCK, Edith. *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*. Macerata: Eum, 2018.
- BRUCK, Edith. *Il pane perduto*. Milano: La nave di Teseo editore, 2021a.
- BRUCK, Edith. *Tempi*. Milano: La Nave di Teseo editore, 2021b.
- CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996a.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996b.
- DE MATTEIS, Carlo. *Dire l'indicibile: la memoria letteraria della Shoab*. Palermo: Sellerio, 2009.
- DE PAULIS, Maria Pia. «Dal silenzio alla parola: questioni e forme per dire il trauma». In *Dire i traumi dell'Italia del Novecento. Dall'esperienza alla creazione letteraria e artistica*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2020, pp. 23-50.
- DE PAULIS, Maria Pia, LUCATTINI, Adelia and ZANFORLINI, Ketty. *L'universo narrativo di Helena Janeczek tra impegno e invenzione. Storia, memoria e tempo presente*. Firenze: Franco Cesati editore, 2022.
- DI CASTRO, Raffaella. *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoab nella terza generazione*. Roma: Carocci, 2008.
- FIANO, Emanuele. *Il profumo di mio padre. L'eredità di un figlio della Shoab*. Milano: Mondadori, 2021.
- FRANZINI, Elio. «Rappresentazione e catarsi». In COSTAZZA, Alessandro (ed.). *Rappresentare la Shoab*. Milano: Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, 2005, pp. 127-133.
- GUIDA, Elisa. «L'etica del sopravvissuto nell'estetica di Edith Bruck». *Cuadernos de Filología Italiana*, 2007, 14, pp. 187-204.
- Haidu, Peter. *The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence and the Narratives of Desubjectification* in FRIEDLANDER, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, pp. 279-284.
- HARTMAN, Geoffrey. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. New York: Palgrave MacMillan, 2002.
- HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge (MA), London: Harvard University press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University press, 2012.

- HOFFMAN, Eva. *After Such Knowledge. A meditation on the Aftermath of the Holocaust*. London: Vintage, 2005.
- JANECZEK, Helena. *Lezioni di tenebra*. Parma: Guanda, 2011 (first ed. Milano: Mondadori, 1997).
- LACAPRA, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- LACAPRA, Dominick. «Trauma, Absence, Loss». *Critical Inquiry*, 1999, 25.4.
- LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000.
- LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2001.
- LUCAMANTE, Stefania. *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*. Roma: Iacobelli, 2012.
- MAUCERI, Maria Cristina. «Writing Outside the Borders: Personal Experience and History in the Works by Helga Schneider and Helena Janeczek». In SCARPARO, Susanna and WILSON, Rita (eds.). *Across Genres, Generations and Borders. Italian Women Writing Lives*. Newark: University of Delaware Press, 2004, pp. 140-151.
- MESCHINI, Michela. «Rinascere nella parola. Prospettive critiche sulla poesia di Edith Bruck». In BRUCK, Edith. *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*. Macerata: Eum, 2018, pp. 5-21.
- RABONI, Giovanni. «Presentazione a *Il tatuaggio (1975)*». In BRUCK, Edith. *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*. Macerata: Eum, 2018, pp. 37-39.
- SCARAMUZZA, Gabriele. «L'inenarrabile e la testimonianza». In COSTAZZA, Alessandro (ed.). *Rappresentare la Shoah*. Milano: Cisalpino – Istituto editoriale Universitario, 2005.
- SERKOWSKA, Hanna. «Helena Janeczek, come uscire dalle tenebre». In DESTEFANI, Sibilla (ed.). *Da Primo Levi alla generazione dei «salvati». Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*. Firenze: Giuntina, 2017, pp. 144-159.
- STEFFAN, Paolo. «In agonia in amore». In BRUCK, Edith. *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*. Macerata: Eum, 2018, pp. 23-32.
- TAGLIACOZZO, Lia. *Melagrana. La nuova generazione degli ebrei italiani*. Roma: Castelvecchi, 2005.
- TAGLIACOZZO, Lia. *La generazione del deserto. Storia di famiglia, di giusti e di infami durante le persecuzioni razziali in Italia*. San Cesario di Lecce: Manni, 2020.
- VIOLI, Patrizia. *Paesaggi della memoria*. Milano: Bompiani, 2014.
- WARDI, Dina. *Le candele della memoria. I figli dei sopravvissuti dell'Olocausto*. Milano: Pgreco, 2013 (first ed. 1992).
- WIESEL, Elie. «The Holocaust as Literary Inspiration». In WIESEL, Elie (ed.). *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 1977.
- WIEVORKA, Annette. *L'era del testimone*. Trans. Federica Sossi. Milano: Cortina, 1999.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212129154>

CONTRARRETORNOS: NACIÓN Y COSMOPOLITISMO EN EL EXILIO ESPAÑOL

Counter-returns: Nation and Cosmopolitanism in the Spanish Exile

Antonio GÓMEZ L-QUIÑONES
Dartmouth College
antonio.gomez@dartmouth.edu

Recibido: 13/03/2022; Aceptado: 05/05/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. ANTONIO GÓMEZ L-QUIÑONES. CONTRARRETORNOS: NACIÓN Y COSMOPOLITISMO EN EL EXILIO ESPAÑOL. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 129-154

RESUMEN: Este trabajo defiende que la literatura del exilio español necesita ser reinterpretada contra dos modelos de historiografía y hermenéutica literarias, el nacional(ista) y el cosmopolita, esto es, el que aspira a su plena repatriación y el que simplemente celebra su extraterritorialidad, su no pertenencia a ningún canon nacional. A pesar de los esfuerzos de reintegración realizados a partir de los años ochenta, esta narrativa, poesía y teatro ocupan una posición limítrofe, precaria y ambigua en el marco de la institución de la literatura española. Por otra parte, su celebración cosmopolita incurre en simplificaciones, y obvia importantes problemas políticos y culturales. Las letras del exilio se hallan instaladas, en definitiva, en un retorno simultáneamente incesante e imposible. A partir de este marco conceptual, se analizan un ensayo de Francisco Ayala, un cuento de Max Aub y dos poemas de Concha Méndez y Marina Romero.

Palabras clave: exilio español; nación; nacionalismo; cosmopolitismo; historiografía literaria.

ABSTRACT: In this essay, I argue that the Spanish literature in exile needs to be reinterpreted against two models of literary historiography and hermeneutics, namely, the national(ist) and the cosmopolitan. The former one aspires to repatriate this literary production while the latter one celebrates its extra-territoriality, its nonbelonging to any national canon. Despite the efforts to renationalize this narrative, poetry, and theater since the early 1980s, this textual corpus occupies a liminal, precarious, and ambiguous position within the Spanish Literature. On the other hand, its cosmopolitan celebration incurs in simplifications, and obviates important political and cultural problems. These writings produced in exile find themselves in the following unstable impasse: a constant but impossible return. From the perspective of this conceptual framework, I analyze an essay by Francisco Ayala, a short story by Max Aub, and two poems by Concha Méndez and Marina Moreno.

Key words: Spanish exile; Nation; Nationalism; Cosmopolitanism; Literary historiography.

1. PROBLEMAS TEÓRICOS: ¿A DÓNDE RETORNAN LOS EXILIADOS?

La literatura del exilio español ha suscitado, especialmente desde los años ochenta, un enorme interés académico y mediático. La bibliografía sobre el tema es suficientemente amplia y rica como para poder extraer ya algunas conclusiones. Estas conclusiones pueden servir además para situar teórica e históricamente la tesis que se va a defender en este ensayo: el retorno imposible (ya sea el retorno físico, el simbólico o ambos) puede dar pie a una doble crítica de posturas nacionalistas y también de un cosmopolitismo que se percibe a sí mismo como liberado de raíces nacionales. La crítica simultánea del nacionalismo y del cosmopolitismo permite una suerte de salida dialéctica que articula una productiva tensión intelectual entre ambos extremos. Cuando oponemos nacionalismo y cosmopolitismo, ambos se debilitan, pero surge una tercera posición que los asimila y supera.

Una vez finiquitada la dictadura y concluida la primera fase de la Transición, especialmente tras la contundente victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español en 1982, la literatura del exilio es objeto de una política de Estado que se manifiesta en decenas de iniciativas (congresos, nuevas ediciones, revisión de libros de texto, reportajes periodísticos, homenajes, recitales, etcétera)¹. Los apriorismos de este amplio abanico de

1. Aunque la Transición debe ser vista, en las famosas palabras de Manuel Vázquez Montalbán, como el resultante de una «relación de debilidades» y no tanto de fuerzas entre el régimen oficialista y la oposición a este (Tyras 2003, 152), ha surgido una fuerte nostalgia de

actividades son bastante claros. Se trataba de hacer volver a casa, de reintegrar y reabsorber un «pedazo» de la cultura española que, de forma violenta, había sido arrancado de su marco geográfico primario y mantenido forzosamente expatriado durante cuatro décadas. La producción artística y filosófica en el exilio es redefinida (contra el franquismo y su propaganda de la «anti-España») como arte y filosofía preeminentemente españoles, es más, quizás como los mejores exponentes de la cultura patria entre 1939 y 1979. La llegada de Rafael Alberti al Aeropuerto de Barajas el 27 de abril de 1977 se convierte en la cristalización icónica de otros muchos regresos, del cierre de un ciclo que había partido en dos la existencia e historia de una comunidad nacional: la interior y la exterior, la que se quedó y la que se tuvo que ir, la oficial y la del exilio.

El apriorismo de la «unidad desgajada» de la cultura y la historia españolas plantea varios problemas de calado. El primero de ellos se refiere a la convivencia, dentro del propio Estado español, de varias naciones o, en la ambigua expresión constitucional, de «nacionalidades» que a lo largo del siglo XX nunca pierden sus tradiciones y lenguas propias (*Constitución* 2019, 12), es más, la identidad o la percepción política de una identidad diferenciada, no identificable con la española castellano-céntrica². No importan, para los objetivos de este ensayo, las controversias sobre el grado y el tipo de legitimidad sobre los que se asientan estas identidades nacionales conocidas como periféricas. Lo relevante es que, al conceptualizar la vuelta a casa de los literatos del exilio, hay que reconocer que no todos volvían al mismo hogar porque no todos se sentían pertenecientes a un mismo tronco común del que hubiesen sido desgarrados por el golpe militar del 36. Expresado en otras palabras, si antes, durante y después de la Guerra Civil hubo varias literaturas nacionales en la Península Ibérica, no tiene sentido hablar de una unidad rota y más tarde restituida por la restauración democrática. No hay unidad que restañar porque esta nunca existió; se trata de un mito fundacional o (en términos sicoanalíticos) de una «escena primaria» que fantasea con un punto de inicio (Lukacher 1988, 97-105), un origen seminal contra o en relación con el que medir estadios posteriores.

la II República que tiende a presentar a esta última como el antepasado digno con el que la joven democracia desea entroncar (Gómez L-Quñones 2006, 278-283). Es bajo el paraguas de esta mirada retrospectiva que debemos situar el *boom* memorialístico o de la memoria histórica, así un como cierto estilo de reivindicación de autores del exilio.

2. La elección del término «nacionalidades» no fue casual y estuvo precedida de una disputa que terminó sin saldarse de una manera clara. Sobre este asunto recomendamos el resumen realizado por Juan Andrés Muñoz Arnau (2013, 108-112).

El segundo de los obstáculos con el que, desde los años ochenta, se topa el impulso (re)unificador que anhela reconstituir la pretendida integridad de la literatura española radica en la distinción entre política y cultura, así como en la ubicación jerarquizada de la segunda sobre la primera. Estamos ante el trasunto, en la esfera de las letras, de la retórica preceptiva de la reconciliación. El mantra de la reconciliación preside, casi sin ninguna oposición de envergadura, la Transición y el periodo democrático hasta la crisis abierta en 2008 por la Gran Recesión³. A lo ancho y largo de Europa occidental en general, y en España en particular, los años veinte y treinta marcan una fase de alta agitación colectiva, tanto revolucionaria como contrarrevolucionaria⁴. De inmediato, este ambiente de época desvanece el espejismo de una burbuja literaria en el que reinasen los valores formales puros, ese concierto armónico de sensibilidades estéticas que, como predica Schiller, hallan una libertad común que la realidad histórica y material niega (2004, 131-140). La segunda y tercera década del siglo XX dramatizan la ilusión perdida de esta ciudad letrada, haciendo visibles las divisiones políticas que la atraviesan y que siempre la atravesaron. Los poetas, dramaturgos y novelistas españoles tienen que explicitar sus posturas políticas y admitir que cualquier proyecto literario requiere de una coyuntura política y social previas que lo hace posible o imposible. Cualquier tentativa de neutralidad y autorreferencialidad literaria es, en última instancia, una fantasía metafísica. Sin embargo, bajo el marchamo de la reconciliación desde al menos mediados de los setenta, se articula de nuevo el firmamento quimérico (y no por quimérico, menos efectivo) de la literatura española, en el que las virtudes y méritos estrictamente literarios deben prevalecer sobre cualquier consideración o contaminación exógena.

Citémos brevemente un par de ejemplos al respecto. Solo en el contexto de esta doctrina de la literatura como espacio autónomo⁵, podemos entender la vuelta a España de la obra de Lorca y Antonio Machado, así

3. El rechazo del moralismo de la concordia y la reconciliación surge a la misma vez que este mismo discurso metapolítico. Ahora bien, no es hasta el 15M (independientemente de la opinión que este fenómeno pueda merecernos) que la revisión de los pactos de la Transición se vuelve moneda de cambio habitual en el debate político español. Antes de esta fecha, son en realidad los movimientos nacionalistas vasco y catalán los que abanderan esta oposición.

4. A partir de la Revolución rusa de 1917, en Hungría, Italia y Alemania se producen movimientos revolucionarios que ponen a las burguesías nacionales europeas a la defensiva y sin los que la reacción fascista resulta imposible de entender. Para este tema recomendamos el reciente libro de Enzo Traverso (2019, 131-149).

5. La consideración del arte como ámbito demarcado, diferente de la ética, la política, la ciencia y la teología, tiene su primer gran desarrollo filosófico en la tercera crítica de Kant, *La crítica del juicio* (1790). La estética es regularmente reactivada como un espacio

como la restauración de sus propias figuras intelectuales. El proceso de monumentalización llevado a cabo sobre estos dos sobresalientes nombres es una muestra palmaria de un cierto blanqueamiento político⁶. Esta domesticación se corresponde con la necesidad histórica de puntos de referencia aglutinadores e incontrovertibles (esto es, no controvertidos) para la joven democracia española. La ultracanonización de Lorca y Machado («héroes» de la democracia cuyos filos políticos más cortantes fueron limados de antemano) es todo un síntoma de la homologación sobreactuada de una España europea e integrada. Como concluye Jordi Gracia, «la vivencia general fue que el exilio valía como referente simbólico, pero era infecundo en términos de estrategia política [...] o dificultaba gravemente la pacificación del tráfico político de la transición» (2010, 198). El ensayo definitivo de historiografía que culmina el proyecto de la «casa común» de la literatura española lo publica Andrés Trapiello en 1994, *Las armas y las letras*. El enorme éxito y el prestigio de este libro resultan incomprensibles si no se atiende al mecanismo evaluador que Trapiello aplica de continuo: 1) no es tan importante si los escritores fueron de derechas o de izquierdas, sino si fueron «buenos» o «malos» escritores; e 2) incluso los buenos escritores propiciaron la degradación de su obra cuanto más la politizaron.

Si ponemos *Las armas y las letras* en diálogo con la reedición de obras de autores fascistas (como Sánchez Mazas) por parte de Trapiello, emerge una imagen más clara del paradigma que se implanta a finales del siglo xx. La política adultera y desnaturaliza el hecho literario (tanto su producción como su recepción), ese gusto estético que debe ceñirse a los logros poéticos o narrativos, y a ninguna otra consideración heterónoma. Ese «buen gusto» no se concibe como un fenómeno socioeconómico (al modo de Pierre Bourdieu), sino de acuerdo con el criterio clásico-burgués: esa facultad universal e innata que se educa⁷. El regreso a la morada de las letras españolas, una vez que estas se reconcilian consigo mismas y dejan de

autocontenido de valores propios cuya experiencia se opone, de hecho, al resto de experiencias sociales modernas.

6. El caso de Federico García Lorca ha sido explicado por Jordí Marí (2011). En realidad, el poeta granadino adquiere los trazos de una marca cultural y comercial desde la que se ponen en circulación toda clase de productos: filmes, series televisivas, pósteres, postales, obras teatrales, espectáculos flamencos y una enorme atención (pseudo)académica, jurídica y paraparlítica.

7. El primer capítulo del libro de Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, aborda justamente esa visión patricia del buen gusto: el pedigrí, la aristocracia y la nobleza culturales que entienden el gusto como un criterio objetivo y seminatural, y no como una práctica con una mutante base socioeconómica.

lado estériles trifulcas políticas, señala el fin del exilio y la soldadura de lo que nunca debió desintegrarse (el corpus literario de las mejores plumas nacionales y de las grandes obras patrias). La estética es esencia, la política accidente; la primera reunifica pacíficamente esa gran familia de firmas españolas que la segunda había disgregado con virulencia⁸. El exilio literario vuelve a España, pero lo hace bajo unas condiciones y en unos términos muy precisos, que a su vez ejercen un grado de subrepticia opresión simbólica sobre los regresados. Para acceder al nuevo panteón artístico que la democracia española construye a su imagen y semejanza, hay que dejar en la puerta (incluso si se trata de la puerta grande) previos compromisos políticos que pasan a ser vistos, en los ochenta y noventa, como excesos y distorsiones de mal gusto.

Es importante notar que este complejo ejercicio de repatriación literaria tiene un cariz profundamente nacionalista. Este cariz no siempre ha estado claro porque, en sus primeros compases, el retorno del exilio español se presenta como el rechazo de una previa agenda nacionalista y excluyente, la del régimen franquista. Frente a la sanción conservadora y reaccionaria de una «auténtica» tradición literaria española, los primeros gobiernos democráticos desarrollan una tarea deliberada de diversificación y pluralización. En la renovada institución de la literatura española encuentran cabida autores y obras anteriormente estigmatizados o silenciados por el aparato de represión dictatorial (Machado y Lorca, entre tantos otros), y se reformula una nueva interpretación para aquellos segmentos del canon español cooptados abrasivamente por las terminales intelectuales del franquismo (por ejemplo, la épica medieval, los místicos del siglo XVI o la literatura así bautizada del «Siglo de Oro»). Esto puede producir el engañoso efecto óptico de estar ante una revisión antinacionalista. Nada más lejos de la realidad. El enorme esfuerzo que el Estado despliega para normalizar una historia literaria nacional que responda a las necesidades y ansiedades culturales de una España democrática es un esfuerzo de corte nacionalista. Obviamente, este nacionalismo tiene un tono y un contenido distintos de los que el franquismo impone en 1939, pero no por ello es menos nacionalista. Se trata de reasimilar y remetabolizar una ingente producción literaria que había tenido lugar en otros países a manos de autores que llevaban décadas fuera de España y que habían adquirido con frecuencia otras nacionalidades. Sus poemarios y narraciones habían sido publicados por editoriales extranjeras

8. En algunas ocasiones, junto a la valoración estética, también se ha especulado con ciertos contenidos ético-morales de los que la obra literaria sería depositaria. Amén de la arbitrariedad con que se aplica este criterio moral, este tiende además a ejercerse sobre ideales tan bienintencionados como generales y vacíos de cualquier contenido real.

y, en muchos casos, no tenían ni siquiera como referente temático ningún «asunto español». Esta renacionalización e incluso reterritorialización de la literatura centrífuga y atomizada de la diáspora aspira a estabilizar un único cuerpo de textos que puedan responder al epígrafe de literatura española bajo un régimen liberal-democrático. Expresado en unos términos más directos, se reespañoliza la literatura errante y (en gran medida) apátrida del exilio para otorgarle un sello de denominación de origen⁹. El exilio es accidente, la españolidad de estas obras es esencia. Todas contribuyen al ensanchamiento y fortalecimiento de una literatura de la nación española (postfranquista), sin importar las circunstancias que hubieran podido mediar y problematizar esta atribución.

Obviamente, esta fuerza centrífuga que, durante las dos primeras décadas del periodo democrático, el Estado español y su sociedad civil ejercen sobre la creación intelectual de los exiliados más señeros no ha escapado a algunas críticas, no muchas, pero muy punzantes. En mi opinión, es Mari Paz Balibrea quien en *Tiempo de exilio* (2007) abre una vía de exploración analítica sumamente original para repensar el exilio desde otras coordenadas. Este es el ensayo seminal del que surge el impulso para el ensayo más reciente de Daniel Aguirre-Oteiza, *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets* (2020). Los argumentos que a renglón seguido voy a desarrollar se inspiran algo libremente en las aportaciones de Balibrea y Aguirre-Oteiza. Utilizando lenguajes teóricos algo distintos, ambos buscar ubicar un tercer espacio entre lo que podríamos denominar una interioridad completa o una exterioridad plena¹⁰. Ya se ha descrito en qué

9. Para afianzar este argumento, un par de ejemplos pueden resultar ilustrativos. *Cuentos mexicanos (con pilón)* de Max Aub y *La paz empieza nunca* de Emilio Romero se publican con dos años de diferencia el uno del otro. El primero aparece en 1959 en México y el segundo en 1957 en España. Del primero es responsable un autor republicano, de origen judío, que escribe, tras muchos años en el exilio, sobre realidades mexicanas. Del segundo lo es un narrador y periodista católico, afín al régimen, que deja constancia de una versión filofranquista de la Guerra Civil. Dada la disparidad de condiciones materiales, geográficas, editoriales y simbólicas entre la producción, consumo y recepción entre estas dos obras, ¿en qué sentido nos ayuda calificarlas a ambas de «literatura española»? Este epíteto parece explicar demasiado y no lo suficiente cuando se aplica a ambas a un mismo tiempo. Algo similar podría decirse de la filosofía de Sánchez Vázquez, nacido en Algeciras en 1914 y que, con 24 años y tras haber estudiado en la Universidad de Madrid, se exilia en México en 1939, donde llega a ser un reputado profesor y uno de los pensadores marxistas más creativos en el ámbito hispano. ¿Es su obra ensayística sobre la «praxis» y las ideas estéticas de Marx «filosofía española», «filosofía mexicana», ambas? ¿O quizás plantear el problema de esta manera resulta totalmente infértil?

10. Mientras que Balibrea confronta el problema de la modernidad española y sus distintos desarrollos e interrupciones, el argumento de Aguirre-Oteiza se centra sobre todo en asuntos de historiografía literaria.

consiste esta interioridad completa: el ensamblaje de la literatura del exilio en la estirpe de esa literatura singular (en el doble sentido del término) que se estudia, promociona y consume en tanto que novelas, poemas o piezas teatrales «españolas». Esta ensambladura borra sus propias costuras con el objetivo de presentar un todo final más o menos orgánico. De todas formas, no se entiende (no del todo) esta interioridad completa sin valorar su opuesto complementario, la exterioridad plena, cuyas claves voy a pormenorizar sucintamente a continuación. En un primer plano histórico, esta exterioridad se trata de una realidad fehaciente pues el Estado franquista hace de la inmensa mayoría de los intelectuales exiliados y su labor una otredad casi perfecta, el contraejemplo frente al que se perfilan los límites del «verdadero» acervo español. Esta delimitación no es sencilla y, según el momento, ha incorporado elementos estéticos, políticos, morales, antropológicos e incluso metafísicos (el delirio de una substancia nacional indeleble reactualizada por el franquismo tras los desvaríos liberales, obreristas y anarcocomunistas)¹¹.

Esta es una exterioridad negativa. Ahora bien, una perspectiva diferente sobre este mismo asunto depara unos resultados muy distintos, casi contrarios, pues dicha exterioridad puede pasar a ser positiva o cosmopolita. Si la literatura interior del franquismo fetichiza un nativismo histórico y geográfico, atándose al mástil de esos preceptos culturales que un régimen establece como los inextricablemente vernáculos, la literatura exterior se presta a una (auto)concepción postnacional, antinacional, anacional, esto es, cosmopolita, superadora del reductivo maridaje que une y entremezcla los destinos de «una» nación y «una» literatura. Parafraseando el título de una importante novela de Juan Goytisolo (precisamente sobre el exilio), esta sería la literatura «sin tierra», nómada y trashumante que hace de esa misma condición no una condena trágica, sino un lugar de enunciación más dúctil, rico, abarcador y lúcido, un punto móvil desde el que emitir un discurso literario libre de empobrecedoras adhesiones nacionales¹². Esta

11. El *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938), de José María Pemán, es una muestra emblemática de muchos de los binarismos sobre los que el régimen franquista, al menos hasta bien entrados los años cincuenta, extranjeriza y subhumaniza al enemigo. Un claro precedente anterior de esta visión maniquea de la vida española es el erudito estudio de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), en el que lo católico se identifica con lo español y viceversa.

12. En 1975, Goytisolo publica la novela *Juan sin tierra*, última entrega de la «trilogía de Álvaro Mendiola». En realidad, el protagonista deja una tierra para integrarse en otra, la que sostiene una cultura en árabe. En la medida que este espacio no es tanto físico como puramente lingüístico, Goytisolo practica un cosmopolitismo idiomático típico de hombres de letras.

visión es la que Henry Kamen plasma en su estudio sobre el exilio español desde el siglo XV: «Muchos exiliados se limitaron al *estrecho factor español*. Otros, sin embargo, alcanzaron la *universalidad* porque abrazaron el nuevo horizonte más allá de la tierra natal, y eligieron una forma de expresión que no era parroquial sino accesible a todos. Éste fue, en suma, el *regalo del exilio*» (2007, 446 *énfasis añadido*)¹³.

¿Cuáles son los problemas conceptuales detrás de este planteamiento cosmopolita sobre la literatura del exilio? El primero es la legítima sospecha que debe inspirar ese gesto mediante el que un problema se torna, con una simple inversión, en solución de sí mismo, es más, en la disolución del problema en tanto que falso problema. Esto es lo que el cosmopolitismo hace en realidad con el exilio. El retorno relativamente posible o imposible, con sus consecuentes contradicciones y fricciones, se evapora por completo de nuestro imaginario histórico y argumentativo. La vuelta y el deseo que suscita no solo son inviables, sino que, además y sobre todo, son indeseables. ¿Quién necesita una nación cuando se puede habitar el «cosmos» o, en *parlance* contemporáneo, ser «ciudadano del mundo»? En los propios términos de esta pregunta ya anida alguna de sus respuestas. Hay un grado de superficialidad política, «aristocratismo» ingenuo e incluso de imposibilidad física en el ideal cosmopolita. Autores como Martha Nussbaum (2021), David Held (2010) y Timothy Brennan (1997), entre otros muchos, han diseccionado la banalidad de un sujeto que se desinhibe de cualquier responsabilidad con comunidades concretas en situaciones específicas para abrazar un globalismo tan abstracto como vacío. Este sujeto, que está en todas partes y en ninguna, que pertenece a todos los lugares y a ninguno, no considera (no lo suficiente) los privilegios crematísticos que hacen posible su cosmopolitismo, ese caudal de recursos materiales y simbólicos sin los que su trajinar por el mundo no sería ni viable ni, mucho menos, una práctica constructiva. Esta sapiente mundología es el gran signo de distinción de una determinada clase social que, casi indefectiblemente, se ocupa del trabajo intelectual (idiomas, interpretación, erudición, conocimiento) sin prestar excesiva atención a las mil labores manuales que sostienen su expansión subjetiva por el orbe.

Es más, y con estos dos apuntes concluimos este repaso del tema, el acercamiento cosmopolita a cualquier cultura es a menudo esquemático y exoticista porque otra clase de contacto más exigente negaría por definición el devenir cosmopolita, demandando una «pertenencia a» y una «perseverancia en» una coyuntura del todo incompatibles con cualquier universalismo

13. Las traducciones del inglés han sido realizadas por el autor del ensayo.

itinerante. Finalmente, Brennan, Held y Nussbaum nos recuerdan que los grandes cosmopolitas han sido, históricamente y no por casualidad, viajeros occidentales (sobre todo, centroeuropeos) y que estos siempre actuaron y pensaron desde prerrogativas elitistas. La fantasía de un sujeto sin posición o de una posición sin posición, lo que en inglés se denomina «positionless subject» o «positionless position» (Kruks 2018, 143; Brennan 2006, xi), se trata justamente de eso, una fantasía: todos arrastramos y proyectamos sobre el mundo una subjetividad conformada por unas normas, unas tradiciones, un sistema educativo formal e informal, un lenguaje, unos valores de clase, unas instituciones y un tejido social. Desde estos miramos, entendemos, juzgamos e interactuamos con el mundo. Uno no cambia de subjetividad como de vestimenta, por lo que el acercamiento a parajes y circunstancias más o menos lejanos siempre se realiza desde unos intereses y preconcepciones muy elementales, siempre ya dados. En resumen, el sujeto puede viajar, pero con él también lo hace ese enorme bagaje que justamente lo ha conformado como tal sujeto: esa es su posición irrenunciable que lo sigue como su sombra. La subjetividad cosmopolita (la que mira el cosmos desde la supuesta perspectiva del cosmos, es decir, cósmica) no ha sido otra cosa que el prestigioso disfraz de una clase media europea, curiosa y trotamundos que acumula capital cultural al marchamo de su hegemonía económica (reforzada desde el principio por estructuras coloniales e imperiales).

Una vez esbozados los dos polos de este debate en torno al estatus de la literatura del exilio, el nacionalista y el cosmopolita, estamos en condiciones de apreciar esta tercera vía que Balibrea y Aguirre-Oteiza abren en sus respectivos libros. La aproximación a ambos que aquí propongo es la siguiente: las publicaciones de decenas de autores en varios países latinoamericanos (especialmente Argentina y México), pero también en Francia, Italia y el Reino Unido, ni pertenecen ni dejan de pertenecer a una genealogía literaria nacional. Su sitio es ambiguo y liminal, interior y exterior a la vez, asimilable e inasimilable, perteneciente y excluido. Se podría hablar de una interioridad externa o de una exterioridad interna. Desvincular del todo la literatura del exilio de una historia nacional sería un error metodológico porque ignoraría los expresos vínculos que los conectan. Fusionarlas al modo en el que se reacomplan las piezas de un mecano o los órganos de un ente vivo pasaría por alto la ruptura (profunda y sostenida en el tiempo) que se produjo en todos los niveles de la vida nacional o de las vidas nacionales ibéricas. La dislocación que infringen a estas últimas la Guerra Civil y el régimen dictatorial no pueden ser suturada ni pasada por alto. Esta perdurable quiebra nos obliga a repensar cómo contamos y leemos la literatura del y en el exilio (a veces también, *sobre y para* el exilio). Este dilema hermenéutico e historiográfico nos fuerza a considerar conexiones de tipo relacional y no ontológicas. Es

decir, en vez que preguntarnos sobre si dichas piezas líricas o narrativas *son o no son* «cultura española», de qué manera y en qué medida lo son (o no), hay otra interrogante más fructífera y menos axiomática. ¿Qué *relación* mantiene una cultura nacional regimentada, promovida y solidificada por un Estado y su sociedad civil, *con* creaciones y creadores expelidos, proscritos, borrados, en ocasiones eliminados, forzados a adaptarse a otras culturas, tradiciones e incluso lenguajes o dialectos?

Esta conexión relacional es tensa e inestable. Exige asimismo una metodología dialéctica que asuma el movimiento sincrónico y diacrónico de dicha relación; el hecho de que dos contrarios convivan, de que un contrario se torne en el otro (y viceversa); la posibilidad de que una cosa y su opuesto confluyan, y el imperativo de mantener esta oscilación siempre en marcha. Esta relación no puede ser fijada y normativizada de una vez y para siempre. La literatura del exilio se incrusta, desarticula, descentra, sacude, desequilibra y deforma los contornos de la cultura española (independientemente de cómo esta sea definida). Se trata de una exterioridad que agita y desorganiza el interior; se trata de una interioridad que expande y reorganiza cualquier definición de lo exterior. En ella hay algo extraño y distante, literalmente excéntrico, pero también cercano y familiar. Esta doble condición, contradictoria y por momentos antinómica, define de raíz la literatura del exilio y cómo idear su lugar o no-lugar en la novelística, poesía y dramaturgia españolas. En resumen, sería absolutamente absurdo 1) tanto reexiliar la literatura del exilio, insistiendo unidimensionalmente en su foraneidad, 2) como repatriarla como si una guerra civil y cuarenta años de dictadura y dirigismo cultural no dejaran una cesura estructural. La literatura del exilio es esa literatura que vuelve una y otra vez, sin nunca llegar a completar dicho retorno de forma satisfactoria. Nos encontramos ante un regreso tan inevitable como inviable, un retorno que se repite porque siempre fracasa, nunca se logra del todo. Es esta modulación de un movimiento desacompañado de ida y vuelta la que facilita la legibilidad respetuosa, moral e intelectualmente, de este intrincado corpus literario.

2. EXPRESIONES LITERARIAS DEL RETORNO INCESANTE

En el apartado anterior hemos trazado el perfil de un debate académico que pareciera versar exclusivamente sobre historia o metahistoria literaria. Hasta cierto punto, esta estimación es correcta. Los argumentos expuestos hasta ahora sirven, sin lugar a duda, para recapacitar sobre cómo se ha contado tradicionalmente la historia de la literatura española y el desproporcionado énfasis puesto en dispositivos narrativos lineales y progresivistas.

Hacen falta fórmulas expositivas más complejas y multifacéticas, incluso si esto implica sacrificar el didactismo con el que se ha tendido a cuadrar varios siglos de creación oral y textual en la Península Ibérica. Ahora bien, la propuesta de una lectura dialéctica de la literatura del exilio ofrece otras facetas no metahistóricas o metahistoriográficas, es decir, vertientes que se hayan inscritas en los textos mismos del exilio. Esta propuesta es hermenéutica porque se propone hacer justicia interpretativa al modo (formal y temático) en el que poemas y narraciones del exilio poetizan y cuentan el exilio mismo. Aunque en esta segunda sección del ensayo vamos a enfocarnos en un par de poemas, no está de más traer a colación una lúcida reflexión de Francisco Ayala y un conocido cuento de Max Aub. El escrito de Ayala, «Para quién escribimos nosotros», se publica originalmente en México en 1949. Una de las bondades del artículo de Ayala radica en la clave en la que se aborda el *locus* limítrofe y precario ocupado por los autores en exilio: las relaciones de producción e intercambio entre un escritor y su audiencia, al menos, ese circuito receptor primero¹⁴. De esta manera llega Ayala al corazón del asunto:

Pues bien: consideremos de nuevo las condiciones del escritor emigrado, para referirlas al caso del creador literario, desconectado –desgajado, pudiera decirse, por la violencia y brutalidad del tirón que lo separó– de la comunidad donde se formara, y privado casi por completo del público español, al que con dificultad y mediatización llegan sus escritos. El fondo de realidad concreta del cual escribía le ha sido, pues, arrancado, con la doble consecuencia de cortarle, a un tiempo mismo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario al que en primer lugar tenía que dirigirse. (1949, 42)

Lo que Ayala se pregunta con clarividencia es lo siguiente: ¿qué significa o puede significar «ser un escritor español» cuando uno no puede vivir en España; sus lazos culturales e intelectuales con España han sido cortados; el humus existencial del que surgían sus obras y al que podían referirse se torna un recuerdo cada vez más lejano, y los lectores con los que se comparten afectos y marcos referenciales quedan al otro lado de una frontera insalvable? Aunque volver a España hubiese sido posible en 1949 (algo que obviamente no lo fue hasta bien entrada la década de los setenta), esto no

14. Ayala habla de «mediatizaciones» en su ensayo porque es consciente de que los exiliados podían dirigir sus obras a posibles audiencias internacionales con las que se compartía el idioma o, en traducción, con aquellas con las que no era el caso. Ahora bien, Ayala entiende que este cambio de lector implícito con el que cualquier autor opera implica enormes dificultades de diversa índole, algunas en realidad insalvables.

habría solventado la inquietante duda de Ayala. La dificultad no es solo de distancia espacial (permanente), sino ante todo temporal (creciente). Tras tantos lustros en Argentina, ¿a qué país se retorna? ¿Qué «España» espera al exiliado tras años y años de transformaciones económicas, sociales, demográficas, urbanas y morales? En estas condiciones, ¿no es la repatriación una receta perfecta para la desorientación y amargura, el desreconocimiento y la frustración que, por ejemplo, Max Aub plasma en *La gallina ciega* (1971)¹⁵? Ayala no adopta el tono de Aub y tampoco aporta respuestas particularmente satisfactorias en su ensayo, probablemente porque no las había ni las hay. Lo más estimulante de «Para quién escribimos nosotros» es sin duda la claridad con la que expone el dilema. Ayala y sus compañeros experimentan, en toda su crudeza, una tensión insoluble: funcionan como intelectuales españoles exiliados, es decir, funcionan como escritores españoles y escritores en el exilio. Ambas adjetivaciones se problematizan y, en cierta medida, se neutralizan mutuamente. Este es un callejón sin salida en el que hay que acostumbrarse a morar: conforme el exilio se torna en una condición más y más permanente, seguir actuando y escribiendo como un autor español se vuelve una experiencia más y más resbaladiza. Todo ello bajo una premisa fundamental: la fuerza gravitacional que ejerce la previa aunque interrumpida pertenencia a una comunidad nacional se debilita sobremanera, pero no cesa. De ahí que haya que mantener un volátil equilibrio dialéctico entre un regreso, en realidad, muchos regresos reiterativos, imposibles e infructuosos... que a su vez son también inevitables. Uno no puede regresar y, al mismo tiempo, no puede no (pretender) regresar.

Uno de los cuentos más famosos de Max Aub es «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», publicado en México en 1960. La abundante bibliografía suscitada por esta breve narración confirma los retos que plantea su factura estética. Aub compone un auténtico *tour-de-force* en el que coinciden el género de la historia contrafactual, el realismo costumbrista sobre la vida en los cafés, diálogos muy veloces e incompletos, abruptas elipsis, un nivel evidente de parodia, un punto de esperpento, un tono jocosos y a la vez compasivo, y un cierto patetismo que el autor nunca deja aflorar del todo. Incluso desde un punto de vista focal, el narrador se mueve y zigzaguea con gran agilidad para mostrarnos varios puntos de vista, entrar y salir de la trama, contarla y comentarla sin solución de

15. El conocido final de *La gallina ciega* capta a la perfección (frente a posturas conciliatorias del retorno satisfecho) el desfase que atraviesa la subjetividad del exiliado: «España está mal. Ya se le pasará. No hay razón en contra, ni en pro; pero si basta para la historia, para mí, no ¿Quién dijo que ya no había Pirineos? ¿Que vuele de día, de Francia a España, o al revés, y conteste! De noche, claro, es otra cosa» (1971, 414).

continuidad. Esto complica sobremanera alcanzar deducciones interpretativas sobre «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco». En un ejercicio sintético un poco brusco, podríamos resumir así el equívoco que orquesta Aub en esta pequeña obra maestra: ¿estamos ante una incisiva y burlesca crítica de la mentalidad colectiva de una comunidad de exiliados? ¿O bien ante la celebración humanista de sus estrategias de resistencia, de la imaginación disparatada pero deslumbrante de aquellos a los que, política y moralmente, solo les queda su imaginación? ¿No se dirige el juicio censor contra el peso que ejerce un dictador sobre aquellos a los que oprime, contra su estatura mitologizada que asfixia el horizonte existencial de sus opositores? ¿No se alaba, en cierta medida, ese imaginario libidinal de magnicidios soñados que liquidan al padre despótico, excitando y liberando los deseos de los que tuvieron que huir y anhelan volver lo antes posible? Una respuesta apropiada a estas cuestiones pasa por afirmarlas todas y lidiar con la subsiguiente sincronía de asertos imposible de conciliar. La energía que desprende «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» surge precisamente de estas aseveraciones que no cuadran entre sí, que se rebaten recíprocamente. Veamos un párrafo en que se plasma esta incertidumbre:

Ignacio Jurado Martínez –casi calvo, casi en los huesos (la úlcera), casi rico (los préstamos y sus réditos)– no aguanta más. A lo largo de sus insomnios, el frenesí ha ido forjando una solución para su rencor, entrevé un café idílico al que ya no acuden los españoles a discutir su futuro enquistado en sus glorias multiplicadas por los espejos fronteros en los recuerdos: resuelto el mañana, desaparecerá el ayer. Tras tanto oírlo, no duda de que la muerte de Francisco Franco resolverá sus problemas –los suyos y los ajenos hispanos– empezando por la úlcera. De oídas, de vista –fotografías de periódicos españoles que, de tarde en tarde, pasan de mano en mano–, conoce las costumbres del Generalísimo. Lo que los anarquistas españoles –que son millones al decir de sus correligionarios– son incapaces de hacer, lo llevará cabo. Lo hizo. (2005, 147)

Salta a la vista que la figura retórica que impera en este fragmento es la ironía, esa distancia que permite sacar a la luz la negación inmanente de aquello que se afirma, la subversión parcial o total de la literalidad de una declaración. No en balde, sobre estas líneas opera la mordacidad del sarcasmo, esa burla que incide en lo que podríamos llamar la herida constitutiva, nunca cerrada, del exilio español. A Franco no lo derrota ninguna organización política, muere figurativamente «en su cama» y la posterior Transición es monitorizada por sus herederos con la colaboración de las debilitadas fuerzas opositoras. Lo que millones de anarquistas nunca pudieron llevar a buen puerto lo realiza el propio deterioro biológico del

cuerpo de Franco, su muerte a los 82 años de edad. De todas maneras, por debajo de los afectos del hartazgo y el desengaño, de lo absurdo de algunas expectativas perpetuamente incumplidas, surca otra temática tácita y sobreentendida: el drama de los que se pierden en el laberinto del empeño de la vuelta a España, de los que cofunden, en los términos de otro célebre exiliado, la realidad y el deseo¹⁶. Lo central en «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» es que la ironía y el sarcasmo también funcionan como autoironía y autosarcasmo, como demostración del conflictivo campo de fuerzas que habitan los exiliados. Por una parte, la defenestración del dictador, la instauración de la III República y la vuelta (una vuelta digna políticamente) a España adquieren la aureola de una quimera, es decir, la proyección (crecientemente ridícula y decadente) de unas pretensiones envejecidas, impugnadas por el simple principio de realidad. Al mismo tiempo, ¿cuál es la alternativa que sugiere Aub a estas pretensiones sino, a pesar de todos los pesares, perseverar en ellas? Es en este sentido en el que podemos concluir que Aub satiriza a aquellos mismos a los que comprende y de los que forma parte. Esta es una comprensión profunda y dramática porque asume que el regreso a España, la voluntad del regreso a una España no solo postfranquista, sino también antifranquista, es tan irrisoria como inapelable, tanto un ideal deformado por el tiempo como el efecto de ese mismo tiempo en el exilio. Este deseo es voluntarista e infundado y, sin embargo, es también el único remedio contra otros males aún mayores: el cinismo, la resignación derrotista y la muerte simbólica. En general, en este cuento, como en gran parte de la obra de Max Aub, el retorno bascula siempre entre la tragedia y la farsa: un umbral inverosímil y espectral hacia el que no se puede (ni se debe) dejar de caminar. Hay algo ridículamente heroico o heroicamente ridículo en los que, sin desaliento, no cejan en su intento de cruzar ese umbral a sabiendas de la aporía de dicha empresa.

Una de las poetisas más interesantes del exilio, Concha Méndez, editora de la revista *1616* entre 1934 y 1935, publica una antología de su obra en La Habana, en donde pasa los primeros años de su exilio. En esta antología, *Lluvias enlazadas*, incluye un poema titulado «Vine», que merece la pena ser reproducido en su integridad:

16. En 1962 Luis Cernuda publica su poesía reunida, *La realidad y el deseo*. Aunque en este ensayo no tenemos espacio para analizar piezas de Cernuda, este deja constancia de una experiencia del exilio que encajaría en el marco argumentativo aquí propuesto. Como afirma Luis Antonio de Villena, en la obra del autor sevillano se repite tanto el motivo de la añoranza por un paraíso perdido (asociado a la infancia), como «ese sentimiento juvenil de apertura a nuevos horizontes que asume la disponibilidad [...] como categoría moral antiburguesa y antinormativa» (2002, 14).

Vine con el deseo de querer a las gentes
y me han ido secando mi raíz generosa.
Entre turbias lagunas bogar veo a la Vida.
Deja estelas de fango, al pasar, cada cosa...

Y hablo así, yo que he sido vencedora en mi mundo,
porque pude vencerme y vencer al deseo.
Pero no me he querido engañar inventándome
una imagen equívoca. Me forjé en cuanto veo...

No despierto a una hora que no traiga consigo,
en un sordo silencio, una queja enganchada.
Tiene el alma un oído que la escucha y la siente
y recibe esta queja con la pena doblada... (Méndez 2006, 155)

Hay varios elementos en «Vine» que requieren una detallada atención. Por una parte, el conjunto ofrece una entonación elegíaca. Como bien arguye María Paz Díez Taboada, la elegía engloba un longevo subgénero literario en el que se emite un lamento por la muerte o privación de una persona: «Se comprende que la elegía haya sido vista y considerada tradicionalmente como el ejemplo más claro y representativo de la Poesía de la Muerte» (1977, 14). De hecho, esta misma autora nos recuerda que las raíces etimológicas de «elegía» se remontan a los vocablos *elegia* del latín y *élegos* del griego. Ambos comparten el mismo significado: llanto. Esta textura elegíaca se deja notar, sobre todo, en la tercera estrofa de «Vine», en la que la voz poética confiesa su convivencia constante con una ausencia o «sordo silencio» que su alma «recibe» como una «pena doblada». Concha Méndez incluye una particularidad no ajena del todo a la elegía clásica. Más que el sollozo, es la queja lo que marca la temporalidad, el devenir de las horas. La queja es sinónimo, sin duda, de lamento y quejido, pero también de reclamación, protesta y descontento. Ambos campos semánticos confluyen en estos versos, en los que el desplazamiento exílico da pie tanto a la pena de una interioridad herida como a la expresión proactiva de un rechazo de ese mismo estado de cosas. En definitiva, la elegía es el espacio poético de la resignación, de la simbolización y asunción de un dolor (Camacho Guidazo 1969, 253), pero puede serlo igualmente de un repudio que no claudica (no del todo) ante la pérdida. Los puntos suspensivos con los que concluye el poema y cada una de las tres estrofas dejan en el aire, abierto e inacabado, un tipo de canto poético (la elegía) que usualmente tiende al duelo, al cierre, esto es, a un *pathos* que registra la magnitud de lo extraviado y su efecto en la voz lírica. Pareciese que «Vine» entona a la par una elegía y una antielegía, el plañido y la oposición a plañir, a no dar

por bueno el punto de partida que provoca dicha elegía, la carencia de algo que se tuvo¹⁷.

Las dos primeras estrofas de «Vine» pueden ser leídas como dos instantes cronológicos de un único proceso psicológico o fenomenológico. La primera estrofa se inicia con un verbo en el pretérito indefinido («vine»), se continúa con otro en el pretérito perfecto («han ido secando») y de inmediato se pasa al presente de indicativo («veo»). La segunda estrofa se desenvuelve como un espejo de la anterior: del presente de indicativo («hablo») al pretérito perfecto («he sido») y de este al pretérito indefinido («pude»). Esta estructura especular describe un movimiento de doble dirección, de ida y vuelta y de vuelta e ida, entre varias instancias del pasado y el presente. Estas instancias se corresponden a su vez con varias ubicaciones geográficas y el flujo entre ellas¹⁸. Esta suerte de agilidad temporal y física ubica a la voz poética en un enclave interseccional. Este no puede ser el enclave de la pertenencia duradera, pero tampoco el de un deslizamiento sin fin hacia un punto de fuga. La voz poética se enroca en la fluctuación de estas dos alternativas, que podríamos describir como una cuádruple negación (o una doble negación de la negación): *no* a unas raíces perdidas e irrecuperables y *no* a la negación categórica de dichas raíces; *no* a un presente que ha «ido secando mi raíz generosa», pero *no* también a la negación fatalista de ese presente. Entre estos dos escenarios, el hogar (abandonado) y un nuevo espacio vital (sufriente), se teje un vaivén poético que no constituye una solución, pero sí un resorte fructífero frente a soluciones fraudulentas (el goce de la pertenencia impertérrita y el de la evasión sin más).

Este inseguro juego de contrapesos es el que constata la voz poética cuando, tras sugerir el naufragio en el que ha derivado su vida, declara: «Y hablo así, yo que he sido vencedora en mi mundo, / porque pude vencerme y vencer al deseo. / Pero no me he querido engañar inventándome / una imagen equívoca / Me forjé en cuanto veo...». La determinación de no incurrir en el autoengaño, de no atribuirse identidades y de privarse de aspiraciones arbitrarias suena como toda una señal de alarma contra los espejismos que produce el exilio y la facilidad con la que se tropieza en ellos. El exiliado no es un viajero, ni alguien que está a la espera (en *stand-by*)

17. Con frecuencia, la elegía en el mundo cristiano, sobre todo anterior a la modernidad, se escribe desde una ética de la resignación, de la asunción fideísta de la progresiva desaparición de objetos y seres mundanos. Este desvanecimiento es la realidad fundamental de la existencia humana. En la elegía de Méndez, nos topamos con una antiaceptación de la pérdida en tanto que ulterior principio existencial.

18. Esta simetría no es perfecta pues los dos últimos versos de la segunda estrofa repiten de nuevo el paso del pretérito perfecto («he querido») al pretérito indefinido («forjé»).

de volver a casa. El exiliado no es el nómada feliz que convierte la intemperie en una jovial marcha hacia ninguna parte ni tampoco el que cuenta los minutos para un retorno inminente. El exiliado no es un cosmopolita ni tampoco un sujeto nacional(izado) al uso. Como contiene Concha Méndez, el exiliado se dedica a vencer afanes inútiles y apetencias inasequibles pues ya no pertenece a una circunscripción biográfica que, simbólica y mentalmente, tampoco puede abandonar por completo.

Otra de las grandes poetisas del destierro español, Marina Romero, es la autora de unos los poemarios más originales sobre la experiencia de la expulsión, *Nostalgia de mañana*. Romero sale de España en 1938 y se instala definitivamente en Estados Unidos, en el estado de New Jersey¹⁹. *Nostalgia de mañana* aparece publicado en México en 1943 gracias al apoyo de Ernestina de Champourcín y Concha Méndez. Aunque Romero y Méndez mantienen, por lo tanto, un contacto intelectual y saben de su mutua existencia, ambas desarrollan poéticas muy dispares. Estas, sin embargo, coinciden en su aversión al nacionalismo (a la nostalgia o incluso melancolía nacionalista) y al cosmopolitismo (al vagabundeo lúdico por el cosmos en tanto que definitivo horizonte de vida). Uno de los poemas más conseguidos de *Nostalgia de mañana* se titula «Si supieras inglés...». Dada su extensión, aquí solo vamos a citar su primera mitad:

Si supieras inglés
como los diplomáticos,
entenderías lo que no te digo.
Este aire universal
se lleva mis palabras
a otros mundos,
y busca en las estrellas
una expresión de luz
y de nuevos sonidos.
Hay idiomas cansados
que vierten sus vocales
en un mar de costumbres,
y las haches no suenan
cuando nos dicen Hoy
porque hoy es ya mañana.
El posesivo marcha
a la caza de futuros,

19. Romero se exilia en Estados Unidos porque, antes de la guerra, ya había pasado alguna temporada en la costa este de este país. Romero ejerce como profesora de lengua y literatura españolas en la universidad estatal de New Jersey, Rutgers University.

persiguiendo un vocablo
que se pierde en la sombra,
y lo que te decía
y repiten los siglos
ya no tiene sentido. (Romero 2006, 343)

Existen varios puntos de intersección entre «Vine» y «Si supieras inglés...». El más revelador es la reflexión sobre los lazos que pasado, presente y futuro entablan en el individuo exiliado. En el poema de Romero no hay rastro, sin embargo, del registro elegíaco. Sus versos son más cortos, de arte menor (heptasílabos), los encabalgamientos mucho más frecuentes y su ritmo por ende más ágil. La entonación del lamento da paso a una dicción conversacional, al diálogo con un «tú», una segunda persona del singular a la que se le habla durante todo el poema. Romero además entrelaza dos temáticas prototípicas de los millones de emigrantes, refugiados, desterrados y deportados durante el siglo xx: la ruptura de la linealidad temporal y de la continuidad lingüística. Ambas son inseparables en esta composición. El inicio propone una antítesis: la hipótesis de una conversación en inglés con alguien que no lo entiende, *pero* (y aquí está la clave) al que tampoco hay nada que transmitirle en ese idioma. En primer lugar, es indicativo que este idioma se asocie a la profesión de los diplomáticos. La diplomacia ha sufrido, como explica Jeremy Black, una notable transformación desde sus orígenes; sus funciones y fines no han dejado de cambiar desde la antigüedad hasta nuestros días (2010, 9-14). No estamos ante un mundo monolítico. Una de las representaciones mediáticas de la diplomacia, especialmente tras la II Guerra Mundial y tras su gradual profesionalización, populariza un imaginario muy idealizado de esta: elegantes cancillerías, poliglosia, multiculturalismo, aeropuertos, lugares de paso, aviones, recepciones exclusivas, pasaportes de privilegio, información reservada y un vago aroma de secretismo. No importa si esta percepción se corresponde (o no) con la realidad y en qué medida; importa que dicha percepción ha circulado con gran éxito en docenas de novelas y filmes, de Ian Fleming a John le Carré. En este mismo periodo posbélico, la *lingua franca* de la diplomacia ha sido el inglés, substituyendo al rol que el español, el italiano y el francés realizaron en etapas anteriores. No cabe duda sobre la excepcionalidad del inglés desde los años cincuenta ya que deja de ser la lengua de varios países (sobre todo, de la Commonwealth) para actuar como un idioma sin fronteras, el código lingüístico cosmopolita *par excellence*, quizás la herramienta imprescindible en el equipaje de cualquier cosmopolita en un mundo crecientemente globalizado. El inglés es, en la pieza de Romero, el «aire universal» que «arrastra sus palabras / a otros mundos». Este trueque, presumiblemente del español por el inglés, no

es pleno. De hecho, el propio poema está escrito en español. Ahora bien, la relación con este último ha cambiado, ha perdido su espontaneidad e inevitabilidad, esa manera preconsciente y mimética, automatizada y orgánica, con la que somos y estamos en nuestra lengua materna. De pronto, este hecho connatural a la subjetividad poética queda tematizado, adquiere densidad propia, se transfigura en un asunto de meditación lírica.

En segundo lugar, Romero sitúa el español en una encrucijada de vectores temporales, una pinza de ciclos muy particular. Por un lado, el español (esa habla en la que la «h» no suena) queda identificado como un lenguaje «cansado» y de las «costumbres», que remiten a una trayectoria anterior no finiquitada aunque sí mortecina. Cuando se procura afirmar el presente en español («Hoy»), este último «ya es mañana». El español va un paso por detrás de la auténtica actualidad, rezagado, como si su lugar en la contemporaneidad y la coetaneidad de la voz poética se hubiese luxado. La expresión y la conexión verbales en este idioma suponen un anacronismo pues aluden no solo a otro espacio (España), sino sobre todo al ayer, a lo que ha sido y fue. El vigor y la vitalidad que galvanizan el estrecho contacto (casi la indistinción) de un hablante y su lengua de origen se debilitan en el exilio. El exilio troca a esta lengua en un factor cultural y personal tardío, es decir, que va retrasado, que llega al presente cuando este ya es mañana. Este *décalage* no cancela ni el español ni su uso (repetimos, el propio poema está escrito en esta lengua), pero lo deja a remolque pues atañe a un lugar y tiempo remotos. Por otro lado, «Si supieras inglés...» abre el proscenio del porvenir, la «caza de futuros» o, en los términos del mismo título del poemario, de la «nostalgia de mañana». En esta búsqueda de lo que va a ser o será, el «posesivo» persigue un «vocablo / que se pierde en la sombra». La lengua primera de este sujeto se demora en relación con el presente y, al mismo tiempo, pierde su consistencia en tanto que instrumento de exploración de ese tiempo que se abre por delante. Este extravío temporal de un código lingüístico (el español) resulta directamente proporcional a su validez y eficacia en el pasado: «y lo que te decía / y repiten los siglos / ya no tiene sentido». No hay acontecimiento más grave y fatal para un lenguaje que la extenuación de su sentido, de sus significados. La sintaxis y el léxico que durante decenios atesoraron una solidez semántica rebosante, una segura capacidad expresivo-comunicativa supraindividual, malogra su vigencia. En relación con el futuro, el español no retrocede un paso, sino dos o tres. Quizás su marcha es tan morosa que se «pierde en la sombra» conforme la voz poética se proyecta hacia el porvenir.

¿Cuál es la idiosincrasia lingüística en la que el protagonista de este poema queda emplazado? Para pormenorizarla se precisa de un par de puntos de referencia que sirvan de coordenadas históricas e intelectuales. El primer

punto de referencia sería lo que, de un modo algo genérico, se podría designar como la filología clásica tal y cómo esta surge, sobre todo, en la academia alemana del siglo XIX y de ahí emana a otras academias nacionales²⁰. Como explica Patricia Funes, la filología surge al parir de las ciencias naturales y del método positivista, que investigan leyes de funcionamiento y su evolución en fenómenos físicos, biológicos, químicos, etcétera. La lengua es, por supuesto, el objeto de estudio de la filología, cuyo destino queda vinculado a la construcción de los Estados-nación, al movimiento romántico y al hallazgo de unos rasgos culturales que confieran a la comunidad nacional su personalidad distintiva (Funes 2006, 265-275). La lengua es con toda seguridad *el* rasgo más patente e incontrovertible que diferencia una nación de otra. Esto acarrea la nacionalización de las lenguas y la monodiatización de las naciones. Ser español y hablar español (al menos, *también* español) pasan a funcionar de manera analógica, homologables el uno con el otro²¹. La lengua oficial, su historia y sus grandes manifestaciones (el canon literario nacional) son una fuente de cohesión colectiva sin parangón. Esta reconstrucción política del español (como lo fueron también tantas otras lenguas europeas) no solo habilita un código de intercambio lingüístico de, para y entre los compatriotas, sino también muchos rasgos de una identidad histórica y consuetudinaria compartida. Esto es lo que justamente naufraga y entra en barrena durante el exilio, tal y como lo poetiza Marina Romero. Se interrumpe y deshilacha ese hilo que conecta las variantes sincrónicas y diacrónicas de una lengua que madura (al modo evolucionista en boga en el siglo XIX) hasta poder ser expresión de una nación. El exiliado, así lo versifica Romero, queda en los márgenes de este campo magnético. Su vinculación con su idioma materno se atenúa, desfallece hasta mudar en un problema. El exiliado es también y en primera instancia un exiliado de su propia lengua. Esta última ya no entrelaza y aglutina consentimientos hegemónicos al margen de la volición de sus hablantes, sino que distancia a la voz poética de sí misma, de su pasado, de su país e historia.

20. Obviamente, hay una tradición filológica muy anterior al siglo XIX, no en balde, desde la Grecia clásica y, de manera muy destacable, en el Renacimiento. Para esta última y su significado cultural, recomendamos el volumen de Turner (2015). Tendríamos una imagen sumamente incompleta del método filológico si no se atendiese a sus muchas ventajas interpretativas, que contradicen su supuesta falta de vigencia actual. Hans Ulrich Gumbrecht (2003) ha expuesto de manera persuasiva la enorme validez actual del protocolo filológico.

21. La construcción del Estado-nación francés es pionera en el continente europeo, también en el plano lingüístico, tras la Revolución de 1789. Esto origina una uniformidad que se implementa, ante todo, mediante un patrón centralizado de gestión del territorio (educación, prensa, burocracia, orden jurídico, etcétera).

El segundo punto de referencia radica en una reacción comprensible contra este primer modelo de monolingüismo nacional(ista). Esta reacción pone sobre el tapete debates importantísimos de naturaleza política, social, histórica e incluso neurolingüística. En todos estos frentes se ha criticado la merma artificiosa ocasionada por la fusión entre lengua y nación: históricamente se arrasa con una gran variedad de idiomas y dialectos; políticamente se pone al servicio de proyectos imperiales; socialmente crea una uniformidad normativa y violenta, y neurológicamente desaprovecha la acreditada potencialidad políglota del cerebro humano (Andrews 2019, 19-47; Gramling 2016, 45-93). Ahora bien, el problema de los cantos de sirena del multilingüismo es que, con frecuencia, suenan bien gracias a que se olvidan o desconocen las circunstancias específicas en el que este es posible. A ras de suelo, en mitad de desigualdades materiales crecientes entre países y entre clases sociales dentro de cada país, el elogio del multilingüismo corre el riesgo de caer en la banalidad. En una situación ideal, el plurilingüismo también se trata, sin duda, de un ideal loable. En multitud de situaciones reales, a menudo, el multilingüismo nos habla de comunidades desenraizadas debido a causas económicas, ideológicas, étnicas, bélicas o de otro tipo. Estas comunidades se ven obligadas a experimentar un trauma: tener que entenderse y hacerse entender en lenguas que no han elegido aprender voluntariamente, sino a las que han sido arrojadas por tragedias históricas que están lejos de controlar. En estos trances (exilio, migración, refugiados, pobreza, irregularidad migratoria, guetificación, prejuicios) el supuesto regalo de la poliglosia parece más bien una condena. Solo es un verdadero obsequio para el cosmopolita, actualmente, esa clase liberal y profesional, cuyo trabajo y capital sociocultural incita a fijar conexiones transnacionales y hacer de estas una ventaja financiera y simbólica. En el marco de estos puntos de referencia (el nacionalismo filológico, el plurilingüismo impuesto y el privilegio socioeconómico del manejo de varios idiomas), Marina Romero reniega de unas alternativas, en el fondo, complementarias. En su poema, se sienta una postura que ni se envuelve en el «aire universal», en la mística de la lengua de los «diplomáticos», ni tampoco en el culto del español, un registro idiomático que se desdibuja y recula en el exilio. La voz poética queda suspendida, en realidad, entre estos dos rechazos, entre dos lenguas (español e inglés) a las que no puede renunciar íntegramente a pesar de que en ninguna halla su verbo-hogar.

3. CONCLUSIÓN. ESPERANDO A LOS EXILIADOS: LA TRAGEDIA NEGATIVA

La Guerra Civil española y los exiliados que esta produjo desencadenaron una intensa solidaridad internacional. El ataque a la II República, el

desastre bélico y la brusca salida de decenas de miles de personas para huir a otros países inspiraron lazos de afectividad ideológica y humanitaria muy fuertes. Ahora bien, desde un punto de vista cronológico, estamos ante el primer episodio de lo que, durante el siglo XX, fue un fenómeno casi ininterrumpido. No en balde, la categoría del exiliado está inexcusablemente unida a la suerte de un siglo que ha provocado millones de violentos desplazamientos demográficos en los cinco continentes. A pesar de que las diferencias entre estos acontecimientos son enormes (de España a Palestina, pasando por Siria, Irak, Colombia, Ruanda o la antigua Yugoslavia), todos han terminado por acuñar una óptica de conjunto, al menos en Occidente, que Edward Said resume de esta manera:

Pero si el auténtico exilio es una condición de pérdida terminal, ¿por qué se ha transformado tan fácilmente en un potente, e incluso enriquecedor, motivo de la cultura moderna? Nos hemos acostumbrado a pensar en el periodo moderno mismo como espiritualmente huérfano y alienado, la edad de la ansiedad y el extrañamiento. Nietzsche nos enseñó a sentirnos incómodos con la tradición, y Freud a considerar la intimidad doméstica como el rostro educado de la rabia patriarcal e incestuosa. La cultura moderna occidental es producto en gran parte del trabajo de exiliados, emigrados y refugiados. (2021, 77)

Muy hábilmente, Said introduce varias cuestiones centrales para el exilio español, así como para el tropo del retorno. Todas estas cuestiones giran en torno a una distinción básica sin la que es fácil caer en errores analíticos graves. El exilio se trata, más que de un hecho histórico, de un suceso de sucesos con muchas aristas y capas tectónicas. Por lo pronto, hay que distinguir entre, por una parte, una dimensión física, corporal, sociocomunitaria, familiar, alimentaria, legal, económica, habitacional y de salud pública y, por otra, su destilación artística y literaria. Said apunta justamente a una tirantez entre ambas: una realidad altamente destructiva y traumática ha dado lugar a un *milieu* cultural dotado de un pedigrí y una reputación aurráticos. Su poder evocador es tal que el exilio ha sido tratado por momentos no como una condición histórica producto a su vez de desgarramientos históricos particulares, sino como el estado antropológico *tout court* de todo el siglo XX y sus pobladores. Este paso de la historia a la ontología antropológica es uno de los principales efectos del desprestigio intelectual (esto es, entre los intelectuales) de todo lo nacional y del prestigio que se acumula en la crítica la nación, sus símbolos, su historia reconstruida y sus mitos constitutivos. Said subraya que, una vez esencializado y absolutizado el exilio, este no requiere ni de una guerra ni de un desalojo físico que lo ocasione. Se transforma en un oscuro y atractivo objeto del deseo. La genuina posición crítica y lúcida del sujeto moderno es la del que, incluso en

casa, se siente como un refugiado, un prófugo. Este desencajamiento o esta desviación radical, no circunstancial, acapara un potente carisma: bendito aquel que no pertenece (que se ha quedado sin nación) porque a él se le abre una clase de lúcido discernimiento, vedado, por supuesto, al que se acomoda en la vida provinciana de lo casero y habitual. En este ensayo hemos registrado esta genealogía intelectual moderna, pero también hemos señalado que, en el fondo, se trata simplemente del opuesto complementario (de una mera inversión) de aquello mismo que se aspira a negar. En resumen, el nacionalismo y el cosmopolitismo se retroalimentan de una manera tan profunda que, si nos detenemos a pensar en su entrelazamiento con cierta calma, resulta evidente que se necesitan mutuamente, que el uno sin el otro pierde su sentido, que solo gracias al contraste del primero notamos y apreciamos el segundo, y viceversa. La lealtad nacionalista es la otra cara de la moneda de la apostasía cosmopolita; la sacralización de obras patrias es la otra cara de la moneda de su repudio en aras de una cultura transfronteriza.

La propuesta que se ha defendido aquí para desbloquear este punto muerto radica en no privilegiar ninguno de los dos extremos de esta antítesis dialéctica, sino en exasperarla para debilitar las posiciones nacionalistas y cosmopolitas sin prescindir de ninguna. A esta operación hermenéutica realizada sobre la literatura del exilio español se la podría denominar la tragedia negativa. Como es bien sabido, en la tragedia clásica hay un sino o un *fatum* que, a espaldas de lo que el héroe clásico sabe, lo atrapa y sorprende en un final inesperado. Ese hecho fatídico es el contenido positivo (en el sentido de existente y real) del arco dramático de la tragedia. Bien, en contraposición con esta matriz trágica observable en el teatro de la antigua Grecia, proponemos para el exilio español una tragedia negativa: esa en la que el dato fatídico no se da o, en otras palabras, esa en la que el dato fatídico es negativo. ¿Cómo se plasma esta negatividad en las obras que hemos analizado en estas páginas? El núcleo de la tragedia que Ayala, Aux, Méndez y Romero perfilan en sus escritos consiste en que la pertenencia nacional queda distorsionada de raíz, pero no desaparece absolutamente. Se pierde mucho, muchísimo, pero no todo. Por otra parte, la readaptación a nuevos contextos geográficos y culturales gana enteros, voluntaria o involuntariamente, en la subjetividad y vivencias del sujeto poético. Ahora bien, esta tampoco es equiparable a una lograda mimetización con esos nuevos contextos. Esto conlleva que dicho sujeto ni termina de irse, ni de volver, ni de llegar tampoco. Esta ausencia de resolución no es cómoda y demanda una exégesis que no descubra un punto final, una clausura, donde no los hay. En cierta forma, es argumentable que la tragedia fundamental del exiliado es lo que *no* le sucede: 1) la negación de una vuelta (a la que no se renuncia

nunca concluyentemente y de una manera que sería puramente volitiva) y 2) la negación de un estadio en el que la inviabilidad del retorno supusiese una liberación definitiva, o sea, el cosmopolitismo como (no-)lugar de llegada. Entre estas dos refutaciones, Ayala, Aux, Méndez y Romero explican una vivencia del que ni puede *renacionalizarse*, eludiendo el quebranto de una guerra y el exilio, ni tampoco *desnacionalizarse*, cambiando de piel en un acto de amnesia inverosímil. El exiliado no deja de regresar, pero su vuelo diario nunca aterriza en Barajas. A pesar de todo, hay que seguir esperando a los exiliados, aunque (o precisamente *porque*) nunca vuelven y nunca volverán del todo, a veces, ni siquiera lo suficiente.

4. BIBLIOGRAFÍA

- AQUIRRE-OTEIZA, Daniel. *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
- AUB, Max. *La gallina ciega*. México D.F.: Editorial Mortiz, 1971.
- AUB, Max. *Los cuentos mexicanos de Max Aub*. Editado por Marta E. Altisent. Newark: Juan de la Cuesta, 2005.
- ANDREWS, Edna. «Cognitive Neuroscience and Multilingualism». En SCHWIETER, John W. (ed.). *The Handbook of the Neuroscience of Multilingualism*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2019, pp. 19-47.
- AYALA, Francisco. «Para quién escribimos nosotros». *Cuadernos Americanos*, 1945, XLIII.1, pp. 36-58.
- BALIBREA, Mari Paz. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica de la modernidad española desde el pensamiento republicano del exilio*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- BLACK, Jeremy. *A History of Diplomacy*. London: Reaktion Books, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz Elvira. Madrid: Taurus, 2012.
- BRENNAN, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BRENNAN, Timothy. *Wars of Positions. The Cultural Politics of Left and Right*. New York: Columbia University Press, 2006.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- DÍEZ TABOADA, María Paz. *La elegía romántica española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.
- FUNES, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

- GRACIA, Jordi. *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- GRAMLING, David. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury, 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- HELD, David. *Cosmopolitanism. Ideals and Realities*. Cambridge: Polity, 2010.
- KAMEN, Henry. *The Disinherited. Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*. New York: HarperCollins, 2007.
- KRUKS, Sonia. *Retrieving Experience. Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- LA CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA. MADRID: DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, (1978) 2019.
- LUCKACHER, Ned. *Primal Scenes. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- MARÍ, Jordi. «Objetivo: García Lorca. Nuevas inquisiciones cinematográficas y televisivas sobre la vida, obra y muerte del poeta». *Arbor*, 2011, 187, pp. 211-222.
- MÉNDEZ, Concha. «Vine». En VALENDER, James y Gabriel ROJO LEYVA (eds). *Poetas del exilio español. Una antología*. México D.F.: El Colegio de México, 2006, p. 155.
- MUÑOZ ARNAU, Juan Andrés. *Algunas cuestiones sobre el desarrollo de la Constitución de 1978*. Madrid: Dykinson, 2013.
- NUSSBAUM, Martha. *The Cosmopolitan Tradition. A Noble but Flawed Ideal*. Cambridge: Harvard University Press, 2021.
- ROMERO, Marina. «Si supieras inglés...». En VALENDER, James y Gabriel ROJO LEYVA (eds). *Poetas del exilio español. Una antología*. México D.F.: El Colegio de México, 2006, p. 343.
- SAID, Edward. «Reflections on Exile». En BAYAT, Asef y Linda HERRERA (eds.). *Global Middle East*. Oakland: University of California Press, 2021, pp. 77-89.
- SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Traducido por Reginald Snell. New York: Dover Publications, (1785) 2004.
- TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta, 1994.
- TRAVERSO, Enzo. *The New Faces of Fascism. Populism and the Far Right*. Traducido por David Broder. London: Verso, 2019.
- TURNER, James. *Philology. The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- TYRAS, George. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela Ediciones, 2003.
- VILLENA, Luis Antonio. *Luis Cernuda. Vidas literarias*. Barcelona: Editorial Omega, 2002.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212155178>

LAS LÁGRIMAS DE RAMBO: EL REGRESO DEL (AL) INFIERNO

Rambo's Tears: The Return from (to) Hell

Manuel GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN
Universidad de Salamanca
mgonzalez@usal.es

Recibido: 07/03/2022; Aceptado: 08/06/2022; Publicado: 12/15/2022

Ref. Bibl. MANUEL GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN. LAS LÁGRIMAS DE RAMBO: EL REGRESO DEL (AL) INFIERNO. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 155-178

RESUMEN: Este artículo pretende estudiar una serie de obras que recrean desde el recuerdo, la biografía y la ficción las vivencias de los soldados norteamericanos en la guerra de Vietnam. Son estas obras las que, más allá de los textos escritos por políticos, militares e historiadores, mejor han sabido ilustrar el impacto que la guerra tuvo sobre todo un país, Estados Unidos. Los textos seleccionados (*First Blood* de David Morrell, *Paco's Story* de Larry Curtis Heinemann, *Born the Fourth of July* de Ron Kovic y *The Things They Carried* de Tim O'Brien) son analizados en este artículo con el objetivo de demostrar cómo todos ellos comparten una estructura narrativa muy parecida que, a través de las vivencias personales de sus personajes y su trauma, refleja el proceso de exaltación patriótica, decepción y rechazo que la guerra de Vietnam provocó en la nación.

Palabra clave: guerra de Vietnam; memoria; veteranos; literatura de guerra.

ABSTRACT: This article will study a series of books that recreate through biography and fiction the experiences of the North American soldiers in the Vietnam war. These works, much better than all the texts written by politicians, members of the military or historians, succeed in showing what the war meant

for a whole country, the United States of America. The texts selected (*First Blood* by David Morrell, *Paco's Story* by Larry Curtis Heinemann, *Born the Fourth of July* by Ron Kovic and *The Things They Carried* by Tim O'Brien) are studied with the purpose of showing how all of them share a similar narrative structure that, through the personal experience of the characters and their trauma, reflects the process of patriotic enthusiasm, disappointment, and rejection that the Vietnam war provoked in the nation.

Key words: Vietnam War; Memoirs; Veterans; War Literature.

1. LA GUERRA

Estos son los hechos. La guerra de Vietnam tuvo lugar entre 1959 (algunos historiadores remontan el inicio a 1956) y 1976. El momento más álgido del conflicto se sitúa en los años 60. Es en ellos cuando la participación norteamericana, que es el tema que nos ocupa, se va haciendo más explícita y numerosa. En 1959 se enviaron unos 1000 soldados estadounidenses a Vietnam del Sur. Esta cifra aumentó a 11.000 en 1962 y se convirtió en 16.000 para 1963. Se llega a un momento en que es el presidente Johnson, Kennedy ya ha sido asesinado, el que tiene que tomar la decisión de cuál debe ser el papel de Estados Unidos en la zona. Seguir con una política de disuasión frente a Vietnam del Norte y el apoyo logístico a Vietnam del Sur o dejarse de disimulos y optar por la intervención directa. Los asesores del presidente se reúnen con él el 21 de julio de 1964 y sopesan las posibilidades. La entrada en el conflicto propiciaba una guerra larga que implicaría millones de dólares, pero detener el avance expansionista de los soviéticos y no dar señales de debilidad parecía la opción prioritaria. De momento, se decide enviar a 5.000 asesores militares a Vietnam del Sur.

No obstante, el 2 de agosto de 1964 tiene lugar el «Incidente del golfo de Tonkín». Esa noche, según la versión de Estados Unidos, al menos seis lanchas cañoneras de fabricación rusa abrieron fuego contra los destructores *USS Maddox* y *USS Turner Joy*. La respuesta al ataque norvietnamita se tradujo en el envío a la zona de los navíos *USS Ticonderoga* y *USS Constellation* y, lo que es más importante, en que el Congreso norteamericano aprobó el 7 de agosto, por iniciativa presidencial, la «Resolución del golfo de Tonkín». Esta resolución otorgaba poderes especiales a Johnson para adoptar las medidas que estimase oportunas. Se permite a los asesores militares presentes en Vietnam realizar operaciones fuera del recinto de sus bases; el 2 de marzo de 1965 se autoriza la «Operación Rolling Thunder», un ataque protagonizado por 100 cazabombarderos y 200 toneladas de bombas contra instalaciones norvietnamitas, y el contingente de tropas se aumenta

de forma significativa. El momento de la «guerra abierta» había comenzado. En 1965 eran ya más de 150.000 (185.000 según otras fuentes) los soldados norteamericanos destinados al conflicto, luchando contra 200.000 guerrilleros del Viet Cong y 150.000 soldados regulares de Vietnam del Norte. Para 1968 los soldados estadounidenses destinados eran unos 500.000.

Como ya sabemos, y como los asesores militares indicaron en su día al presidente, la guerra fue larga, costosa y cruenta. Lo que no le comunicaron es que también sería inútil. El 27 de enero de 1973 una delegación de Vietnam del Sur, la norvietnamita, la estadounidense, y la del Gobierno Provisional de la República de Vietnam del Sur (el FNLV o Vietcong) firmaron los «Acuerdos de paz de París». El documento, compuesto de 23 artículos, se resumía básicamente en un alto el fuego y la retirada de las tropas americanas en sesenta días. Así, Vietnam del Sur quedó solo en su lucha contra Vietnam del Norte. En abril de 1975 Vietnam de Norte toma Saigón y la reunificación del país se produce el 2 de julio de 1976.

Y estos son los datos. Se estima que unos 2.000.000 de civiles vietnamitas murieron en ambos bandos, las fuerzas de Vietnam del Norte sufrieron 1.100.000 bajas y entre 200.000 y 250.000 soldados de Vietnam del Sur cayeron en combate. En los «National Archives» del Gobierno estadounidense se encuentran recogidos los llamados «Vietnam Conflict Extract Data Files», a su vez generados por el «Defense Casualty Analysis System (DCAS) Extract Files». En ellos se detalla el número exacto de estadounidenses que perdieron su vida en la guerra de Vietnam. Por supuesto, se incluyen los 40.934 muertos en combate, pero también figuran los que murieron por accidente (9.107); homicidio (236); enfermedad (938); aquellos cuyos restos se pudieron recuperar (32); aquellos que presuntamente murieron, pero cuyo cadáver nunca fue encontrado (91); los suicidios (383). Así hasta llegar a un total de 58.220 muertos¹. En estos archivos no figuran los 300.000 heridos que sobrevivieron; los miles de minusválidos, amputados, paralíticos y con problemas de salud mental; aquellos centenares de miles de veteranos con adicción a las drogas y con problemas para adaptarse a la vida civil, y, tampoco, los 2.000 o 2.500 desaparecidos.

Y esta es la información que tenemos. Una guerra que empezó en los años 50 del siglo pasado por causas que se remontan a años e, incluso, décadas anteriores, que causó millones de muertos, y que terminó cuando se produjo un alto el fuego entre las fuerzas contendientes. Pero sabemos muy bien que una guerra nunca termina cuando termina, cuando un

1. Se calcula que en el año 1968 «perecían en torno a 400 estadounidenses cada semana» (García Martín 2018, 91).

tratado o una derrota así parece indicarlo. Los ecos del odio, las masacres, la sinrazón, las vidas aniquiladas o amputadas se prolongan durante un larguísimo tiempo. De eso sabemos mucho en España, somos expertos en ello. Pero, también en Estados Unidos, antes de que Vietnam entrase en su historia, tenían noticia de la sombra alargada de una guerra. Fijémonos en su Guerra Civil. Según los libros de historia el conflicto terminó en 1865, hace una eternidad. Pero los dos bandos nunca se reconciliaron. El Sur siguió en conflicto con su propio pasado y no cerró la herida de la derrota, siguió asesinando y linchando a aquellos a los que la guerra había intentado liberar. Cien años después del conflicto, el relato bélico se volvió a abrir cuando las fuerzas del Norte tuvieron que volver a intervenir en el Sur para investigar crímenes cometidos por el Ku Klux Klan, con el auspicio de las autoridades locales, o para escoltar a niños y niñas negros que deseaban asistir a la escuela pública. En pleno siglo XXI, los símbolos sudistas, las estatuas de sus generales, la bandera que defendía la esclavitud son retirados de calles y plazas en un ambiente de odio y enfrentamiento que respira del espíritu del siglo XIX.

Podemos argumentar que una guerra civil, una guerra fratricida, no es igual que un conflicto que se desarrolló a miles de kilómetros de uno de los países contendientes, lejos de la vida cotidiana de sus ciudadanos. Pero es que Vietnam se materializó, se visualizó en el propio territorio de Estados Unidos, hasta el punto de que también allí terminaría estallando el conflicto. David Morrell lo escenifica de forma simple pero efectiva en su *First Blood*. Recordemos el caos y la violencia que el veterano de guerra John Rambo desata en las calles de un pequeño pueblecito del medio oeste norteamericano. Provocado, detenido y humillado por el sheriff de Madison, Kentucky, el ex boina verde inicia una guerra brutal contra las autoridades locales e, incluso, el ejército. Todo aquello aprendido como soldado y puesto en práctica en Vietnam es utilizado para recrear una guerra lejana en el espacio y el tiempo en el propio Estados Unidos. Es el militar que lo entrenó el que acusa al jefe Wilfred Teasle de, con sus prejuicios e imprudencia, haber traído aquel infierno a su propio pueblo (p. 210).

Ron Kovic, como Rambo o Paco, o el veterano Norman Bowker dando vueltas sin sentido en su coche en la historia de Tim O'Brien, «Speaking of Courage», se convierten en símbolos vivientes de una guerra que simplemente es imposible de cerrar, de olvidar. El joven paralizado de cintura para abajo, enjaulado en su silla de ruedas, se declara a sí mismo, a través del poema que abre *Born the Fourth of July*:

I am the living death
the Memorial Day on wheels
I am your Yankee Doodle dandy

your John Wayne come home
your Fourth of July firecracker
exploding in the grave. (1977, sin número de página)

La guerra de Vietnam pudo terminar una vez retiradas las tropas norteamericanas del suelo vietnamita, pero lo que ha durado mucho, mucho más tiempo, es el recuerdo de Vietnam, «el síndrome de Vietnam». Las heridas que la guerra dejó en la sociedad estadounidense fueron profundas y muchas de ellas todavía siguen sin cicatrizar del todo. De hecho, en los libros por o sobre veteranos, sus protagonistas personifican con su mera presencia la imposibilidad del olvido. Sus cuerpos cubiertos de cicatrices, las taras físicas y psíquicas que pasean por las ciudades, pueblos y carreteras del país son la metáfora perfecta sobre lo que Vietnam ha representado para generaciones de ciudadanos norteamericanos. Como recrea el poema de Kovic arriba señalado, estos jóvenes son la plasmación viviente del recuerdo de una guerra maldita², el monumento a la memoria de una guerra siempre presente:

Las cicatrices psicológicas, además de las físicas y las sociales, se hicieron de una sonoridad nunca antes vista en Estados Unidos. Los soldados que sirvieron en Vietnam vendrían con unos síntomas mucho más acentuados debido a las características de la guerra de contrainsurgencia y la juventud de la tropa, y palabras como síndrome «Post-Vietnam» se hacían populares en los medios. 1,5 millones de soldados presentaron síntomas tales como depresión continua, insomnio, pesadillas, *flashbacks*, manías persecutorias, ansiedad o ataques de rabia; el 60% de estos fueron tropa de combate. (Soler 2017, 135)³

Las cifras, de nuevo, resultan escalofriantes. En los primeros cinco años tras el final de la guerra se calcula que 150.000 veteranos se suicidaron, aunque las asociaciones de veteranos insistían en que el número

2. Se calcula que más del 10% de los soldados estadounidenses y en torno a los diez mil marines serían amputados al menos de un miembro (Barrios 2015, 284).

3. Siempre ha existido cierta polémica sobre el impacto real de la guerra en la mayoría de los veteranos. Un artículo de la revista *USA Today* titulado «Dispelling Myths about Vietnam Veterans» insistía en que los problemas de los veteranos habían sido exagerados ya que, en los estudios llevados a cabo entre 1986 y 1988, solo un 15.2% de ellos sufría todavía un cuadro completo de PTSD (trastorno de estrés postraumático) y en otro 11% el trauma era solo parcial. Pero, como comenta Raymond Monsour Scurfield, en el que es probablemente el mejor estudio sobre los efectos traumáticos de la guerra, *A Vietnam Trilogy. Veterans and Post Traumatic Stress: 1968, 1989, 2000*, esos porcentajes traducidos en números significarían más de 700.000 veteranos afectados (3).

era realmente de 500.000. Todavía en los años 80 la tasa de suicidios de los excombatientes era un 25% mayor que entre los civiles, siendo 9.000 hombres los que acabaron con su vida. A ellos habría que añadir aquellos que murieron por «causas no naturales»: sobredosis, altercados, accidentes laborales o problemas con la justicia, con una ratio de 800 muertes por año hasta llegar a los 49.000 fallecidos (Soler 2017, 135).

Tim O'Brien, autor de la magnífica colección de relatos *The Things They Carried* (1991), en las «Notes» que complementan la historia corta ya mencionada, «Speaking of Courage», afirma que fue escrita en 1975 por sugerencia de otro veterano, Norman Bowker, que tres años más tarde se colgaría en los vestuarios del YMCA de su pequeño pueblo natal en Iowa. En una carta dejó escrito que ya no tenía ningún sitio donde ir, no solo físicamente en una ciudad asfixiante y apenas sin vida, sino también en su propia existencia. Asegura que es casi como si hubiera muerto en Vietnam: «The war was over and there was no place in particular to go» (p. 149).

2. RECORDANDO VIETNAM

Mucho, mucho se ha escrito sobre la guerra de Vietnam. Predominan, claro está, los libros de historia, los ensayos de política internacional o los tratados militares. Son explicaciones, normalmente muy bien informadas, sobre las causas del conflicto, su desarrollo bélico y las consecuencias internacionales de su resultado final. Son útiles, y en estas páginas habrá que hacer referencia a alguna de estas obras, pero no son el centro de nuestra atención.

Mucho, mucho se ha filmado también sobre la guerra de Vietnam. De hecho, a casi todos nosotros nos vienen más a la memoria películas sobre Vietnam que novelas sobre Vietnam. En el recuerdo de todos está grabada la música de Wagner mientras el napalm llena de un tono rojizo la pantalla en la magna *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1974). Tal vez nuestro recuerdo más nítido sea el del rostro en la penumbra de Marlon Brando hablando del horror en los minutos mejor pagados de la historia del cine. También serán fáciles de recordar las brutales arengas militares y el entrenamiento de los marines de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987); los gritos de desesperación del soldado «bueno» de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), al ser traicionado por sus compañeros en una jungla tomada por los enemigos; la fatalidad omnipresente en *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), con su juego de la ruleta rusa; las interpretaciones soberbias de Bruce Dern, Jon Voight y Jane Fonda en *Coming Home* (Hal Ashby, 1978); incluso la vitalidad irresistible y desesperada de Robin Williams en *Good Morning, Vietnam* (Barry Levison, 1987). Y hay muchas más.

Pero este artículo no se centra en el cine y tampoco en la guerra de Vietnam, sobre la que hay también excelentes novelas (*A Rumor of War* de Philip Caputo, *Fields of Fire* de Jim Webb, *Matterhorn* de Karl Marlantes...). Se centra en el recuerdo de Vietnam, la plasmación literaria de las secuelas que el conflicto dejó entre sus protagonistas. Interesa, sobre todo, el impacto, el regreso, contado por los propios veteranos, los excombatientes o aquellos que utilizan los recursos de la ficción para ponerse en su piel. Y estas son las obras más representativas hasta la fecha.

Al mencionar la palabra Rambo bien es seguro que a todos nos viene a la mente la imagen del actor Sylvester Stallone, su melena, su mirada adusta y algo estrábica, sus músculos sudorosos... Es el veterano, el exmarine por excelencia, aunque solo una de sus aventuras cinematográficas transcurre realmente en territorio vietnamita (*Rambo: First Blood Part II*, 1985). Gran parte de su fama («Rambo» es, incluso, una palabra recogida por el *Oxford English Dictionary*) se debe no solo al éxito de las cinco películas que pertenecen a la franquicia, sino también al uso que el presidente de Estados Unidos Ronald Reagan hizo para representar su deseada nueva «muscularización» de la política exterior norteamericana.

No obstante, Rambo no nació de un guion cinematográfico, sino que fue creado por David Morrell en la novela de 1972 *First Blood*. En su primera aparición sobre el papel es simplemente un donnadie parado en una gasolinera en medio de la nada norteamericana. No parece destinado a ganar él solo cualquier guerra, ya fuera en su regreso a la propia Vietnam, Afganistán o Birmania, sino que era un veterano más, melenudo y con barba, vagando sin rumbo y atormentado por sus recuerdos por una América para la que resulta un personaje molesto e, incluso, peligroso.

Otro vagabundo, también veterano de la guerra, es Paco Sullivan, el protagonista de la novela de Larry Heineman *Paco's Story*, de 1987. Su presencia en las calles de Estados Unidos no resultará tan explosiva y melodramática como la de John Rambo, no fue un soldado extraordinario, nada que ver con un boina verde convertido en una máquina de matar. Pero sí tiene el mérito de ser, nada más y nada menos, el único superviviente de toda una compañía, la Compañía Alpha compuesta por 93 hombres, en Fire Base Harriette.

Lo lógico es que Paco hubiera muerto, de hecho, estuvo agonizando dos días hasta que un médico de la Compañía Bravo dio con él. Es este joven médico el que nos cuenta, entre trago y trago y tarde tras tarde en el Weiss's Saloon, que él podría haber sido un profesional excelente, si no fuera porque la imagen, el recuerdo, de este tipo «not dead, but should have been» le ha perseguido y atormentado desde entonces (p. 33).

También porque fue llevada al cine y protagonizada por la megaestrella en ciernes Tom Cruise, la novela autobiográfica de Ron Kovic *Born the Four of July* (1976) se ha convertido en referente ineludible de la literatura sobre las secuelas de Vietnam. A veces en primera persona y otras veces en tercera, Kovic nos cuenta la historia de un chaval que, nacido el día de la fiesta nacional norteamericana, se alista voluntario en el ejército para servir en Vietnam. Por supuesto, sin saber todavía que allí iba a caer herido y quedar prostrado en una silla de ruedas para el resto de su vida: «He knew now it was the worst he could have received without dying or becoming a vegetable» (p. 31).

Como ocurre con John Rambo y Paco Sullivan, Ron Kovic también recorre su país, esta vez en silla de ruedas, haciendo dolorosamente visible a todos los norteamericanos una guerra que ya no interesa y que los ciudadanos prefieren olvidar lo más rápido posible. Así, el joven nacido el cuatro de julio pasa de ser un patriota para convertirse en «demonstrator», un veterano en contra de la guerra.

Para muchos la mejor novela sobre Vietnam (y yo estoy de acuerdo) es *The Things They Carried*, escrita por Tim O'Brien, otro veterano, en 1991. Jugando con la idea de confusión entre realidad y ficción, afirmando que el suyo es un «work of fiction», pero afirmando también al comienzo del relato «How to Tell a True War Story» que «THIS IS TRUE», esta colección de historias nos lleva a lo peor y, también, a lo mejor del traumático conflicto. Son pinceladas, pequeños recuerdos, a veces instantes que parecen fotográficos, que tratan de unir el pasado con el presente, así lo afirma el propio autor. *The Things They Carried* es así una especie de manual de supervivencia que nos explica por qué las historias son necesarias para poder seguir adelante, para poder domesticar los recuerdos y no convertirlos en fantasmas que nos persigan de por vida. Es un libro sobre Vietnam, pero, también, sobre cómo escribir a Vietnam, a fin de cuentas, el alma de todas estas obras.

3. EL SÍNDROME DE VIETNAM

Como ya hemos afirmado, una guerra nunca termina el día de la victoria o el día del armisticio, sus ecos no se apagan durante años e incluso décadas. En este sentido, también se ha comentado, la guerra de Vietnam es paradigmática, hasta el punto de que hablamos de «síndrome». Según el diccionario de la RAE: «Conjunto de síntomas característicos de una enfermedad o un estado determinado/Conjunto de signos o fenómenos reveladores de una situación generalmente negativa». La enfermedad de Vietnam presenta unos síntomas, un cuadro clínico bastante concreto del que se hacen eco todos los libros que la recuerdan.

3.1. *La derrota*

Vietnam equivale a derrota, una derrota inesperada y novedosa. Es cierto que los consejeros del presidente Johnson ya le advirtieron en esa reunión del 21 de julio de 1964 que les esperaba un conflicto largo, costoso y sangriento, pero parece ser que ninguno dudó de una victoria, por muy remota en el tiempo que pareciera. Y nadie lo esperaba porque la historia misma parecía negarlo.

Desde la famosa «Doctrina Monroe» o el «Corolario de Roosevelt», la política exterior norteamericana había estado jalonada por una victoria militar tras otra. Estados Unidos se convirtió en el gran héroe del orden mundial, otra razón más para el patriotismo exacerbado de la nación. La instantánea que representa la conquista de Iwo Jima con esa inmensa bandera norteamericana ondeando en la cima de la colina tomada al enemigo es el icono que hacía una derrota, por ejemplo, en Vietnam, totalmente impensable.

Y esta convicción en la victoria, esta fe ciega en las misiones de guerra llevadas a cabo por la nación norteamericana en el mundo es el gran caldo de cultivo en el que los jóvenes se alistaron para hacer la guerra y en el que sus mayores no pudieron ni encajar ni entender la derrota. Las memorias de Vietnam no recogen así solo lo que ocurrió en la guerra, sino que se detienen también en esos días, semanas, meses o incluso años antes de la guerra, a ese periodo durante el que todo el país no dudó de que la intervención norteamericana era justa, necesaria y, de nuevo, infalible. Es el periodo que explica por qué se mandó a miles de jóvenes a morir a un territorio extranjero con el entusiasta beneplácito de gobernantes y políticos, pero, también, de padres, madres y vecinos y por qué muchos de esos jóvenes aceptaron, orgullosos y vibrantes de emoción, la tarea que se les encomendó.

Siendo en apariencia la menos militante de las cuatro novelas que aquí visitamos, *First Blood* no duda también en echar un vistazo a esa América que propició Vietnam. Poco sabemos, es cierto, de las razones que enviaron a John Rambo allí, más allá de que lo convirtieron, como boina verde, en una verdadera máquina de matar. De hecho, su antiguo superior, Sam Trautman, no puede evitar sentirse orgulloso cuando contempla la carnicería que su alumno aventajado ha provocado en el corazón de su propio país. Sí, es cierto que el asesinato de policías y voluntarios por parte del joven veterano es una lástima, pero, al mismo tiempo, es un buen ejemplo de que la academia militar que Trautman dirige ha hecho un buen trabajo. Algo mal habrían hecho sus instructores si su «boy» no hubiera podido «put up a good fight» (p. 187). Es la violencia inherente a las señas de identidad estadounidense la que David Morrell utiliza como el detonante de Vietnam. La vida de la Norteamérica retratada en *First Blood* está presidida por las armas y la muerte.

El padre de Teasle, el sheriff que persigue a Rambo, murió en un accidente de caza cuando un compañero le voló la cabeza. El propio policía, veterano de la guerra de Corea, vio como un centinela mataba a otro compañero por equivocación. En su anterior destino como agente en Louisville también fue testigo de cómo dos compañeros se mataron uno al otro confundidos por la noche y la lluvia. Así, el enfrentamiento entre Teasle y Rambo se nos presenta como un ejemplo de una América violenta donde sus ciudadanos no solo matan a sus enemigos en territorios más allá de sus fronteras, sino también en sus propias calles y bosques, como ocurrirá con ellos mismos al final de la novela.

Teasle, que acaba de ser abandonado por su mujer, vierte su propia frustración sobre Rambo, no por una razón concreta o racional, el joven no está haciendo nada ilegal, solo tomarse una Coca-Cola en una gasolinera, sino porque simplemente le molesta su presencia en «su» ciudad. Solo porque, por su aspecto, era tan fácil de detectar y localizar como si fuera «some black man» (p. 11). Y, una vez iniciado el conflicto entre los dos hombres, la violencia se convierte en la única solución. Cuando el propio Teasle intenta explicarse a sí mismo y a Trautman cómo es posible que se hubiera llegado a esa situación tiene que admitir que:

How was he supposed to explain to those people why it had to happen, why he had thought it best to keep the kid moving away from town, and why the kid in his bitterness had needed to defy him, both of them unable to stop pushing at each other once the thing had started. (p. 221)

De igual manera, Rambo también podría buscar excusas para lo sucedido. Pero, tiene que admitir que no ha aceptado el desafío de Teasle para luchar por su libertad o por sus derechos (p. 297); que no ha iniciado ese pequeño Vietnam para defender un principio; que sus razones no han sido éticas, sino personales y emocionales. Como en la guerra para la que fue entrenado, matar no era realmente inevitable o necesario, sino que resultó ser divertido, emocionante: «He had enjoyed the fight too much, enjoyed too much the risk and excitement» (p. 297).

La narración alterna los puntos de vista del sheriff y el ex boina verde, pues esa comunión que se produce en el duelo final⁴ y en la muerte de los dos protagonistas convierte a Teasle y Rambo en caras de una misma

4. El «Western», que en *First Blood* se manifiesta en el enfrentamiento entre las fuerzas del orden y el «forajido», va a ser una referencia recurrente en todos estos recuerdos novelados de Vietnam. Las películas de John Wayne, su icónica figura, las novedosas series de televisión, los niños jugando a «indios y vaqueros» en la calle... se conforman como el ejemplo de esa glorificación de la violencia, de ese bélico patriotismo tan característico de aquellos años.

moneda. Son metáfora de un país, el que luchó en Vietnam, pronto a acostumbrarse a la violencia (p. 118), convencido de que la confrontación y, claro está, la victoria sobre el enemigo era la solución a cualquier problema, dentro o fuera de sus fronteras.

Paco's Story tampoco se detiene en exceso en los recuerdos previos a Vietnam del protagonista. De hecho, parece obviar cualquier explicación incluso sobre los motivos que pudieron llevarle hasta allí. Una vez en Vietnam, Paco recuerda que nadie les dijo a qué habían ido y tampoco ellos, los soldados o lo que quedaba de ellos, «ever bothered to ask» (p. 5). En cambio, como en todas las obras aquí reseñadas, sí se hace referencia a la vacuidad del fervor patriótico y a los falsos mitos que la nación abrazaba y que Vietnam, la derrota, terminó por hacer saltar por los aires.

En su deambular por América, Paco llega a un pequeño pueblo donde una de las pocas personas que le ofrece algo de empatía, y un trabajo de lavaplatos en su restaurante, es también un veterano, en esta ocasión de la Segunda Guerra Mundial, herido en Guadalcanal y Iwo Jima. Una noche de historias y alcohol, Ernest recuerda el día en que la famosa bandera fue erigida e inmortalizada en la famosa fotografía. Y también recuerda pasar años más tarde cerca de la estatua del cementerio nacional de Arlington que reproduce esa misma escena. Pero no es un sentimiento patriótico lo que el monumento le inspira, sino el recuerdo de la brutalidad de la contienda:

I saw Chandler Johnson, the coronel himself, catch his lunch. He got a direct hit with a mortar round about the size of a 55-gallon drum, or one of them dumpsters. Fuck-meat all over everything. And by the time the smoke cleared, he was just one more dead guy, one more smell, one more hole in the ground. (p. 128)

Otro veterano de Vietnam, también deambulando sin rumbo por el país, se detiene a cenar en el restaurante donde trabaja Paco. Obviamente, la conversación entre ambos se convierte en un intercambio de recuerdos sobre la guerra a la que los dos lograron sobrevivir, pero que los ha marcado física y mentalmente de por vida. La propuesta que este personaje tiene para el monumento a Vietnam es incluso más impactante que el de los Marines en Arlington. Comprar un par de acres de los mejores terrenos de Washington de tal manera que desde los emblemáticos Capitolio, el monumento a Washington y el monumento a Lincoln se pudiera contemplar a lo largo del río Potomac y las colinas del Cementerio Nacional de Arlington

el gran trabajo llevado a cabo por América en Vietnam: «thousands and thousands of rows of fucked-up lives» (p. 158)⁵.

En el trasfondo de muchas de estas historias sobre el brutal fracaso de los sueños heroicos que Vietnam prometía aparece también la materialización también brutal del fracaso del propio sueño americano. Es fácil de adivinar en las frustraciones del personaje del Sheriff en *First Blood*, lo veremos de forma incluso más evidente en *Born the Fourth of July* y también está presente en la historia que cuenta Gallaher en *Paco's Story*. En ella, este personaje recuerda la mirada «of pale and exhausted astonishment» (p. 124) de su padre cuando volvía del trabajo cada día, como si se hubiera despertado de repente y no pudiera creer dónde estaba y a lo que estaba mirando. Toda una vida trabajando como conductor de autobús para no conseguir nada más que unas manos, unos ojos y una espalda machacadas. Exactamente la misma mirada de estupor, recuerda Gallaher, que él pudo ver en los ojos de un soldado de la Compañía Bravo cuando al salir de un búnker observó lo que le quedaba del brazo tras una explosión. Eso, segundos antes de que empezaran los gritos y todos sus compañeros no pudieran evitar temblar cada vez que los recordaban (p. 125).

Tim O'Brien, a sus 43 años, va a ocuparse más de reescribir su Vietnam y su propio regreso que de hablar de la América que lo envió a Vietnam, excepto en la magnífica historia «On the Rainy River» que veremos más adelante. No obstante, existen las mismas referencias que en las otras novelas a esa atmósfera patriótica, de glorificación de la violencia que hacía inevitable tanto la guerra como su propia participación en ella. Como veremos en la historia antes mencionada, O'Brien, al contrario que Paco Sullivan, Ron Kovic y, por supuesto, John Rambo, sí contempló la posibilidad de no ir, de desertar, ya que el 17 de junio de 1968, cuando su Gobierno le reclamó, él ya no creía en la guerra para la que había sido alistado, pero, aun así, no pudo evitar empaparse de la ficción creada alrededor de la figura del héroe típicamente americano. Porque, por mucho que la guerra le pareciera injusta o innecesaria, no podía evitar verse a sí mismo como «el Llanero Solitario», el gran héroe secreto que todo joven lleva en su interior. Los westerns consumidos y jugados durante la niñez; las películas de guerra; los grandes héroes como Audie Murphy, el héroe de la Segunda Guerra Mundial devenido en actor de sus propias hazañas; Gary Cooper, o Cisco Kid habían creado «models of proper comportment» (p. 217) para asumir su propio papel como soldado.

5. Recordemos que el memorial de Washington no es, en efecto, un monumento, sino el «Vietnam Veterans Memorial» y que, promovido por los propios veteranos y no el Gobierno, no conmemora la guerra, sino «rather those who died in national service» (Eyerman 2017, 22).

Por supuesto, el contraste llegará cuando los soldados comprueben que nadie parecía poder salir victorioso de ese conflicto, y que la realidad no era exactamente tal y como se les había contado. Cuando el propio autor es herido en plena batalla, el miedo, el estupor y el dolor hacen imposible actuar como los personajes de todas esas películas de Gene Autry que había visto de niño (p. 203).

Por su título ya podemos intuir que las memorias novelizadas de Ron Kovic, *Born the Fourth of July*, son las que de forma más explícita recrean el patriotismo bélico de ese Estados Unidos pre-Vietnam, el duro golpe de realidad que la guerra supuso y las transformaciones personales y sociales que produjo. La novela empieza de forma dramática con la descripción brutal del momento en que Kovic es alcanzado por los proyectiles enemigos, y ese mismo capítulo 1 termina con un lacónico «[...] and I leave Vietnam forever» (p. 26). Aunque, por mucho que lo intente, le será imposible huir de los recuerdos de todo lo sucedido allí. Como es característica esencial de los protagonistas de las obras aquí estudiadas, Kovic centra su narración en las consecuencias físicas y personales de su paso por la guerra y, también, en una niñez y una juventud que de forma irremisible le llevaron allí.

El capítulo 3 está dedicado a cómo se gestionó su propio patriotismo, marcado ya por el hecho de su propio nacimiento en fecha tan señalada para la nación. Esa coincidencia es la que lleva al médico a decirle a su madre que el bebé era «a real firecracker» y a él sentirse desde su infancia muy orgulloso de haber venido al mundo precisamente ese día. La visión heroica de sí mismo se va alimentando así a través de las figuras del deporte, especialmente el béisbol, de los héroes de la flamante televisión norteamericana y las películas de guerra que también O'Brien había visto: John Wayne⁶ en *The Sands of Iwo Jima* o Audie Murphy en *To Hell and Back*, donde la imagen del protagonista disparando su metralleta mientras las llamas de gasolina rodean sus piernas hace que se convierta en la mejor película que el niño Kovic había visto en su vida (p. 54). El culto a la patria, la devoción religiosa y la santificación de la violencia, no en vano toma la Primera Comunión con un sombrero de vaquero en la cabeza y dos revólveres («six-shooters») en las manos (p. 50), van perfilando el carácter del futuro voluntario y su convicción de que quería convertirse en un héroe (p. 171).

Sin duda para acentuar la parálisis que sus heridas de guerra le van a imponer, esa infancia y juventud del, en efecto, futuro héroe se describe, sobre todo, a través de la vitalidad y el ansia de ganar en los juegos y en el deporte

6. En un tono mucho más agrio calificará la guerra de Vietnam como «the glory John Wayne war» (p. 171).

de Kovic. En la página 48 ese movimiento incansable de la niñez se escenifica a través de la descripción de cómo él y sus amigos pasaban los veranos, moviéndose por el vecindario, como si no hubiera un mañana. Y una vez que la Guerra Fría y la carrera espacial, una carrera dramática puesto que los rusos parecían destinados a ganarla, se hacen más notorias, entre los panfletos de los marines, la televisión y el cine, jugar a la guerra se convierte en su pasatiempo favorito, donde los alemanes y los japoneses dejan de ser los enemigos naturales para que los comunistas ocupen su lugar; los comunistas andaban por todas partes en aquellos tiempos, nos informa el autor. Así, cuando un día su instituto es visitado por unos marines en busca de reclutas y él no puede evitar sentir que les está estrechando la mano a los mismísimos John Wayne y Audie Murphy, su suerte está echada. La noche previa a su marcha a la guerra, después de ver una película en la televisión, espera a que se despida la emisión con el himno nacional y lo escucha puesto en pie, firmes, con la mano en el corazón, sintiéndose muy patriota, escalofríos recorriendo su espalda, hasta que la pantalla del televisor familiar se funde a negro (p. 75).

Y esa convicción patriótica es tan grande que, incluso después de su regreso, cuando cada vez es más evidente que no volverá nunca a andar, acepta la medalla del «Corazón Púrpura» y la foto polaroid con el general que se la entrega, una escena que de forma muy similar se describe en *Paco's Story*. No dudará en recibir la visita de los miembros de la Legión Americana de su pueblo que le dicen que es un héroe y que toda Massapequa está orgullosa de él, y pedirá a su madre que le lleve al hospital la obra de teatro *Sunrise at Campobello*, donde se recrea la lucha titánica del presidente Franklin Delano Roosevelt contra la polio.

Pero, en el capítulo 4, el patriotismo del que se ha alimentado Kovic se vuelve cada vez más amargo. Ha pasado el tiempo y él ya no es un joven que se ha alistado a los Marines, sino un veterano en sillas de ruedas que es invitado a tomar parte de un desfile de exaltación nacional y apoyo a la guerra. Pero allí encuentra muy difícil actuar como un héroe, intenta ondear un par de veces la banderita americana que le han entregado, pero se da cuenta de que eso no va a cambiar las caras de la multitud que lo mira incómoda (p. 104). Poco a poco esta amargura se convertirá en una ira, una fuerza muy difícil de controlar (p. 130).

3.2. *El crimen*

El aspecto desolado, harapiento, las cicatrices que cubren el pecho y la espalda de Rambo; el sonido del bastón de Paco sobre los suelos de la América por la que deambula; la silla de ruedas y la ira de Kovic; la manía de O'Brien de traer el pasado al presente no solo son la viva imagen del

recuerdo de una derrota, sino también de las atrocidades sufridas por los jóvenes estadounidenses, pero, también, de las cometidas por ellos. Esa guerra televisada, radiada y narrada en directo a los hogares de la nación no fue una guerra de gestas heroicas, estrategias brillantes y batallas épicas, sino todo lo contrario. Las imágenes de la niña de 9 años Phan Thi Kim Phúc caminando desnuda en las afueras de Trang Bang, con su piel quemada y desgajada a causa del napalm, y el bebé con el cuerpo convertido en un trapo en los brazos de su madre aterrorizada no eran más que la punta del iceberg de un horror que ni siquiera Kurtz, el icónico personaje del *Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, habría podido vislumbrar.

Mientras los jóvenes soldados luchaban por sus vidas en Asia, en Estados Unidos iba creciendo un significativo movimiento contra la guerra. Sobre todo, tras la ofensiva de Tet y la masacre de My Lai, en la que cientos de vietnamitas fueron asesinados por el ejército estadounidense, se gestó un movimiento antibelicista que creó un cisma insalvable dentro de la sociedad del país. Asociaciones como el «Freedom Speech Movement» o «Students for a Democratic Society» aglutinaban a todos aquellos que se oponían a la participación de Estados Unidos en la guerra y deseaban salir a la calle a protestar contra ella. Prestigiosas universidades como Harvard impartían seminarios sobre el alcance de la implicación norteamericana en el conflicto y sus consecuencias. Para 1969 la guerra de Vietnam se había convertido en una guerra odiada por muchos norteamericanos. Como no era de extrañar, los veteranos de guerra también llegaron a nutrir de forma masiva este sentimiento de repulsa contra la guerra. De nuevo, asociaciones como «Vietnam Veterans Against War» canalizaban ese descontento. Bobby Muller, uno de los miembros más activos de la asociación, repetía en entrevistas o en charlas en institutos y universidades:

[...] the tragedy in my life it not that I'm paraplegic, because I am a lot better man today than I ever was before. The tragedy in my life is that I was, as so many Americans still are, so totally naïve and so trusting... I was an idiot because I never asked the question «Why?» And that is my greatest tragedy-one which was shared by all too many Americans. (Cit. en Alsina 2015, 105)

Así, manifestaciones como la que tuvo lugar en Nueva York en 1967 con la presencia de 300.000 asistentes y la que se concentró en Washington frente al Pentágono ese mismo año convocó a 50.000 personas. En 1971 se produjo la famosa marcha de los veteranos sobre el Capitolio para rechazar el reconocimiento que el país les había otorgado en forma de condecoraciones y que, para ellos, y en palabras del veterano Jack Smith, se habían convertido en «a symbol of dishonor, shame, and inhumanity» (cit. en Alsina 2015, 106).

Pero frente a estos «demonstrators», contra ellos, siempre estuvieron aquellos que sí apoyaban la intervención, que sí mantenían indemne la fe en la solución armada del conflicto. En 1969, un 55% de los norteamericanos consideraban la guerra un error, pero el resto de la población sí la apoyaba, no hacerlo parecía una traición contra la propia patria.

Las memorias de los veteranos se sitúan, de nuevo, entre dos planos. Por una parte, la pesadilla de la guerra, los crímenes sufridos y provocados. Por otra parte, el trauma del regreso a un país donde los recuerdos les siguen atormentando y donde las miradas de desprecio de sus conciudadanos, y no solo por la derrota, les recuerdan que realmente nunca fueron héroes sino, probablemente, villanos.

Según nos cuenta el propio David Morrell, el origen de *First Blood* se remonta a un programa de *The CBS News* que contenía dos reportajes: uno con imágenes de la guerra de Vietnam y otro con imágenes de las revueltas que en las propias ciudades de Estados Unidos se estaban produciendo en contra de la intervención. Según Morrell, parecían imágenes de una misma guerra, que se libraba al mismo tiempo en las afueras de Saigón y en una ciudad americana⁷. Por lo tanto, la mejor manera de unir los dos hechos, el «catalizador» de esa profunda división que el país vivía, no podía ser otro que un veterano de Vietnam, un «boina verde» que representara a los «disaffected» (p. ix). Y para hacer ese enfrentamiento más visible necesitaba a alguien que representara el «establishment» (p. ix). Aquí también encontró inspiración en las noticias, cuando leyó que, en una pequeña ciudad del suroeste de Estados Unidos, la policía había detenido a un grupo de hippies que estaban haciendo autostop, los había desnudado, lavado con una manguera, les había cortado el pelo y afeitado la barba para acto seguido devolverles su ropa y abandonarlos en una carretera en medio del desierto a 48 kilómetros de la siguiente ciudad. Por lo tanto, parecía evidente que la némesis de Rambo tenía que ser Wilfred Treasle, jefe de la policía local de un pueblo en Kentucky, veterano de la guerra de Corea y ganador de la «Distinguished Service Cross» en la batalla del embalse o el lago Choisin, la mayor distinción militar después de la «Congressional Medal of Honor» concedida a Rambo.

La glorificación posterior del personaje creado por Morrell a través de las sucesivas secuelas cinematográficas no debe hacernos olvidar que su figura se ciñe a la de muchos de los veteranos recreados en estas obras. Rambo aparece como víctima, ha sido brutalmente torturado por el enemigo

7. La comparación que Morrell ofrece no es en realidad tan descabellada. Basta recordar la «matanza del 4 de mayo» o la «masacre de Kent State», donde cuatro estudiantes fueron abatidos por la Guardia Nacional norteamericana en 1970.

en Vietnam, su cuerpo es fiel testigo de ello. Y a su regreso es de nuevo perseguido, humillado y torturado por un nuevo enemigo, esta vez en su propio país. Pero Rambo es, ante todo, debemos recordarlo, una máquina de matar porque, como ya señalamos, ha sido entrenado, creado, para destruir, masacrar, aniquilar sin sentir ningún remordimiento. Las torturas sufridas en Vietnam no distan tanto del durísimo entrenamiento al que fue sometido en la academia militar dirigida por Sam Trautman. Entrenamiento destinado a desproveerlo de alma, a hacer de matar su especialidad⁸.

Como pasa a otros veteranos, para Rambo pensar en la guerra es siempre una equivocación, con esos recuerdos vuelven también los problemas para dormir, despertarse al mínimo ruido, la necesidad de dormir al aire libre, la imagen del agujero en el que lo tuvieron prisionero (p. 15). Pero sus lágrimas quedan enjuagadas por la emoción, la excitación, la exultante alegría que le produce cazar y matar a su enemigo, sea vietnamita o norteamericano. El héroe cinematográfico que Norteamérica sigue aclamando y que el presidente Reagan convirtió en símbolo de su «nueva América» nació en realidad como el asesino cruel, el villano, el veterano de guerra, cuya adaptación a una sociedad en paz era simplemente imposible. Leyendo los asesinatos de Rambo en la novela cuesta simpatizar con ese héroe jaleado en la gran pantalla.

[...] and Rambo slashed the razor straight across his stomach. Galt peered stupidly down at the neat deep slash across his belly, blood soaking his shirt and pouring down his pants, organs bulging out like a pumped-up inner tube through a slit in a tire. He took a finger and tried poking the organs back in, but they kept bulging out, blood soaking his pants and running out his cuffs onto the floor as he made a funny little noise in his throat and toppled across the chair, upsetting it. (p. 55)

Evidentemente, no todos los veteranos tienen la capacidad aniquiladora que John Rambo o su gusto por derramar la sangre, pero todos ellos viven atormentados por los hechos en los que de forma más o menos activa participaron.

Ron Kovic es la gran víctima de *Born the Fourth of July*, pero, desde el momento mismo en que sufre la herida, se van a vislumbrar unos sucesos que el protagonista desearía suprimir de sus recuerdos. Tal vez esa herida es simplemente un castigo por haber matado al cabo y los niños (p. 20), menciona sin concretar. Más adelante, en un esfuerzo de entender lo que le está pasando, en ese intento tan típico de toda memoria o autobiografía

8. Rambo es, sin lugar a dudas, el ejemplo más claro de lo que se ha llamado «the negative stereotyping of Vietnam Veterans» (Scurfield 2004, 1) y que es el centro de debate de muchos de los libros escritos sobre el trauma provocado por la guerra.

de imponer una narrativa, un relato, sobre lo vivido, los hechos del pasado se van convirtiendo en la causa, en la explicación directa del presente. La parálisis de la mitad de su cuerpo tal vez tenga algo que ver con «the dead corporal from Georgia and all the other crazy things» (p. 40). De nuevo, contar Vietnam, recordar lo reprimido durante mucho tiempo, verse a sí mismo como personaje de una historia contada por un narrador en tercera persona, es la única manera de entender Vietnam. Es a través de su libro que puede contar por primera vez lo que no ha sido capaz de contar con detalle a nadie hasta ahora, incluso cuando intercambiaba historias de guerra con otros veteranos como él o se subía a un escenario ante miles de manifestantes para explicarles lo que realmente estaba pasando en Vietnam.

A través del relato puede hablar del compañero, ese cabo procedente de Georgia, que mató por accidente o el espectáculo dantesco que se encontraron en una aldea que su compañía había arrasado por equivocación. La crudeza de las muertes que Rambo provoca en Estados Unidos corre paralela a la de las muertes que los soldados norteamericanos como Kovic habían provocado en Vietnam. Cuando su propia compañía abre fuego sobre una aldea, en principio plagada de enemigos, esta es la consecuencia directa de su error:

There was an old man in the corner with his head blown off from his eyes up, his brains hanging out of his head like jelly. He kept looking at the strange sight, he had never seen anything like it before. A small boy next to the old man was still alive, although he had been shot many times. He was crying softly, lying in a large pool of blood. His small foot had been shot almost completely off and seemed to be hanging by a thread. (p. 206)

También los recuerdos atormentan a Paco Sullivan, su mente y su cuerpo. Si la silla de ruedas de Kovic es el testimonio más evidente de las atrocidades del pasado, en *Paco's Story*, el testimonio viene de la mano de ese vistoso bastón negro de nogal americano con el que se ayuda a caminar. Como las terribles cicatrices de John Rambo, las cicatrices de Paco y los dolores que recorren continuamente todo su cuerpo son «los fantasmas» que siempre vuelven de Vietnam para atormentarlo.

Son esos fantasmas los que de hecho se convierten en narradores del presente del protagonista y que nunca permiten que se desprenda de lo que allí vivió. Todos los compañeros muertos de su compañía, los 93, lo persiguen día y noche. De forma sádica, de vez en cuando, dejan que su viejo camarada sienta cierta paz e, incluso, olvide el dolor que le producen la multitud de tornillos y clavos que sostienen su cuerpo. Se sitúan a su espalda, dejando que se relaje y olvide, y, cuando más confiando se encuentra, cuando piensa que por fin puede descansar, incluso dormir

tranquilo, entonces le susurran al oído, le dan algo sobre lo que pensar, un sueño o un recuerdo que lo trasporta al pasado (p. 138). Triunfantes observan como el desasosiego regresa, como la vigilia triunfa y como el dolor le sube a Paco por las piernas, por las ingles, por la espalda, por los brazos y llegar hasta la punta de los dedos de la mano, como si alguien los estuviera troceando (p. 170).

La minuciosa y, en un principio, innecesaria descripción de las cicatrices que recorren su cuerpo es, simplemente, el trasunto de los brutales hechos que Paco tuvo que presenciar y que le persiguen en ese caminar sin rumbo por toda América. Y los fantasmas se aparecen no solo por la aniquilación de todos sus compañeros, o por la imagen de uno de ellos con el collar hecho de las orejas de sus enemigos abatidos, sino también por la brutal violación y asesinato de una niña de 14 o 16 años en la que casi todos los miembros de Compañía Alpha tomaron parte y que llena de horror diez páginas completas del libro, de la 174 a la 184: «The whole expression of her body was drawn to the dry, drooping lips and lolling tongue. We looked at her and at ourselves, drawing breath again and again, and knew that this was a moment of evil, that we would never live the same» (p. 184).

El título de la obra de Tim O'Brien, *The Things They Carried*, no es simplemente esa pormenorizada lista de lo que los soldados llevaban auestas en su peregrinaje por las selvas de Vietnam. Desde las armas reglamentarias hasta la media de una novia que hacía las veces de fular, en resumen, todo aquello que parecía apropiado para matar, pero también para permanecer vivo (p. 5). Pero ese título se traslada también no al pasado de Vietnam, sino al presente de su difícil regreso de la guerra. Como le ocurría a Paco, los soldados que sobrevivieron llevan sobre sus espaldas sus propios fantasmas (p. 9), el peso de los recuerdos (p. 13). Ante el veterano se aparecen los rostros de los compañeros, sus bromas, la camaradería, la sensación de sentirse vivo y de sobrevivir⁹, pero, también, las caras de los muertos, propios y ajenos, del momento mismo en que dejaron de existir. Así, aunque O'Brien ya tiene 43 años y Vietnam queda ya muy lejos y él intenta olvidar, de vez en cuando, mientras lee el periódico o está solo en el salón, levanta la vista y observa como ese fantasma sale de la niebla, camina hacia él y al pasar por su lado le sonrío, para acto seguido volver a desaparecer en la niebla (p. 142).

9. Como ocurre en la novela de David Morrell, la fascinación que la guerra produce, el oscuro atractivo que puede contener, es retratado aquí a través de la magnífica historia «Sweetheat of the Song Tra Bong» (p. 95), donde es una joven la que siente Vietnam como «a powerful drug», una mezcla de «unnamed terror and unnamed pleasure» que se convierte en «needing which turned then to craving» (p. 115).

Todas las obras sobre el regreso de Vietnam inciden en que reescribir lo que allí ocurrió se convierte en una especie de exorcismo o conjuro que pretende expulsar demonios y apaciguar fantasmas. No solo son testimonio de ello las novelas que aquí estamos viendo, sino que es un lugar común también en los estudios que sobre la figura del veterano se han escrito. Ante esa terrible realidad que atormenta a los soldados, contar Vietnam, escribir Vietnam parece la única salida. Y lo que O'Brien aquí está recordando es esa vieja máxima de que narrar historias es una manera de objetivar nuestra propia experiencia, hacerla comprensible, explicarla, buscar la claridad y la luz en la oscuridad (p. 169). En otras palabras, «stories can save us» (p. 237)¹⁰.

Para O'Brien, escribir sobre Vietnam es, además, poder mantener vivos a los muertos. Las historias sobre sus compañeros Ted Lavender, Kiowa, Curt Lemon, sobre el anciano «sprawled besides a pigpen» y sobre los varios cadáveres cuyos cuerpos él «lifted and dumped into a truck» sirven para que, en una especie de sueño, puedan sonreír, incorporarse y «return to the world» (p. 237). Como puede hacerlo también el joven delgado que él mismo mató y cuyo recuerdo le sigue atormentando: «His jaw was in his throat, his upper lip and teeth were gone, his one eye was shut, his other eye was a star-shaped hole...» (p. 131).

The Things They Carried está llena de los momentos más cotidianos que O'Brien y sus camaradas vivieron en la guerra, también de los más surrealistas, también de esos momentos en que la muerte podía aparecer de la forma más insospechada, como aquella ocasión en que uno de ellos estaba jugando junto a un árbol y, al girarse un breve momento, pisó una mina y sus restos quedaron desparramados por las ramas de ese árbol. Pero, también, de esos momentos en los que el papel de los propios protagonistas queda cuestionado. Así, al cabo de los años, cuando al escritor su propia hija le pregunta si mató a alguien. Él le contesta que por supuesto que no y decide esperar a contarle lo que realmente pasó cuando se convierta en adulta. Y, de esa manera, escribir la historia se convierte en la única manera de afrontar la realidad, de reconocer que ese joven delgado,

10. La historia «How to Tell a True War Story» (p. 712) versa precisamente sobre el papel terapéutico que la narración puede producir, haciendo comprensible lo incomprensible. Y en «Sweetheart of the Song Tra Bong», cuando un soldado empieza a contar la historia de la novia de un camarada que un día desapareció en la jungla, y confiesa no saber qué fue de ella, un compañero enfurece ante ese inesperado «final abierto». Según él, contar una historia sin final va contra las normas, va en contra de la naturaleza humana, en contra de las mínimas obligaciones que un narrador ha contraído (p. 114).

de unos 20 años, se quedó tirado en un camino de tierra cerca del pueblo de My Khe y que «I killed him» (p. 192).

3.3. *La injusticia*

Vietnam no solo creó una profunda brecha en la sociedad norteamericana entre aquellos que apoyaban la guerra y los que se oponían a ella. Esa brecha se refería también a la que se creó entre los que morían en ella y los que podían contemplarla desde casa.

La ironía la guerra que nos ocupa es que no era estrictamente oficial, era «una intervención» que fue escalando de forma desproporcionada hasta obligar al Gobierno y al ejército estadounidense a regular el reclutamiento de sus efectivos militares. Así, se echó mano de la normativa vigente que permitía destinar tropas fuera de las fronteras del país. Además, la «Resolución de Tonkín» confería poderes especiales al presidente de la nación para enviar soldados en misiones de combate en Vietnam, donde no podían permanecer más de un año, al no tratarse de un «conflicto en toda regla» (Barrios 2015, 279). De esta manera, si no se era ya miembro del ejército, como Rambo, o si no se presentaban voluntarios, como Kovic (solo un tercio de los que sirvieron en Vietnam siguieron su ejemplo), los jóvenes en edad de reclutamiento podían ser enviados obligatoriamente a Asia... a no ser que se dieran algunas circunstancias concretas.

La más frecuente era solicitar una prórroga para cursar estudios superiores. Es sabido que el sistema universitario norteamericano es extraordinariamente caro y que no todas las familias pueden permitírselo. Por lo tanto, estas exenciones estaban al alcance solo de una élite.

Se calcula que unos 3,5 millones de estadounidenses alegaron motivos sanitarios para no ir a Vietnam. De nuevo, todos sabemos la poca cobertura pública del sistema de salud del país. Los jóvenes con más recursos económicos podían «solicitar» certificados en sus centros privados, incluso comprar falsificaciones, mientras que los más humildes se veían obligados a acudir a los centros médicos oficiales.

Otras vías de escape eran ser cabeza de familia, algo difícil de alcanzar sin recursos, o alistarse a la Guardia Nacional, cuerpo que se hizo muy popular y que pronto alcanzó una lista de espera de 100.000 efectivos.

Por supuesto, también estaba la alternativa de desobedecer la orden de reclutamiento o huir a Canadá o, incluso, Suecia. Se calcula que unos 570.000 estadounidenses se resistieron a participar en la guerra. De hecho, el presidente Gerald Ford tuvo que declarar una amnistía general para insubmisos y desertores para evitar la encarcelación de tantos miles de jóvenes.

En 1970 se estableció un sistema de lotería, en principio más justo, pero que llegó tarde, y que no evitó que Vietnam fuese una guerra librada por los jóvenes procedentes de las clases más desfavorecidas y sin estudios. Así, mientras la población afroamericana sumaba un 11% de la población total del país, sus representantes supusieron un total del 20% de las bajas del ejército norteamericano en Vietnam. Y mientras solo un 5% de los jóvenes desempeñaban labores agrícolas, constituían un 15% de las Fuerzas Armadas. En resumen, un 80% de los reclutas provenían de clases trabajadoras y un 13% de «familiares pobres y desestructurados» (Soler 2017, 23).

Ni en *Paco's Story* ni en *First Blood* se concreta la extracción humilde de ninguno de los protagonistas, aunque su deambular por el país y los trabajos que Paco acepta sí nos hacen pensar que pertenecen a esos 80% de reclutas antes mencionados. En el caso de Kovic, su conversión a manifestante, su enfrentamiento cuerpo a cuerpo con los poderes establecidos del país, sí denota el contraste entre las élites y los que, engañados por la propaganda, habían perdido todo en la guerra. Que esa élite norteamericana y el Gobierno habían dado la espalda a los veteranos queda claramente plasmado en la escena en que Kovic acude a manifestarse a Washington: «I'll always remember those buses lined up that day and not being able to see the White House from my wheelchair» (p. 138).

Pero es en *The Things They Carried* donde el aspecto más oscuro del reclutamiento para Vietnam se plasma de manera más palmaria. En «On the Rainy River», O'Brien nos relata las circunstancias de su propia llamada a filas. El aviso llegó el 17 de junio de 1968 y su primera reacción fue la de pensar que: «I was too good for this war. Too Smart, too compassionate, too everything» (p. 42). Buen estudiante, con un buen futuro en Harvard, esa carta debía ser una equivocación. Pero, pese a ello, no parecía haber escapatoria, no reunía ninguno de los requisitos para no ir. Las exenciones para los estudiantes graduados de la universidad se habían anulado; la lista de espera para la Guardia Nacional era eterna; gozaba de una salud excelente; tampoco podía declararse «CO», Objeto de Conciencia, no venía de una familia religiosa, no tenía un historial de pacifista, precisamente porque no lo era. No se oponía a la guerra, sino a esa guerra en particular (p. 43). Y fue así como a mediados de julio empezó a pensar seriamente en Canadá.

En un momento dado, en agosto, dejó una escueta nota a sus padres, diciendo simplemente que se iba y que los quería, y se puso a conducir hacia el norte, hacia el río *Rainy*, frontera entre Minnesota y Canadá. En un pequeño albergue se hospedó durante seis días en la sola compañía del dueño de ese «Tip Top Lodge», un hombre de 81 años que rápidamente entendió qué pasaba por la mente del atormentado muchacho. Fue este

anciano el que, sin decir nada y con la excusa de ir a pescar, le llevó en su bote a escasos metros de la frontera para que se diera cuenta del inmenso paso que estaba pensando dar.

Y, pese a que Canadá estaba a unos pocos metros a nado, O'Brien fue incapaz de saltar del bote. Sabía que el peso de su pasado, de sus padres, de su hermano y de su hermana, de la gente de su pueblo, del alcalde, de todos sus profesores y novias, de los compañeros de instituto... era demasiado grande para permitirle mantenerse a flote. Incluso sus tías y sus tíos, Abraham Lincoln, san Jorge, LBJ, Huck Finn, Jane Fonda vestida de Barbarella, Gary Cooper, dos Papas... le contemplaban desde la orilla y, simplemente, fue incapaz de hacerlo. «I was a coward. I went to war», concluye (p. 58).

Así, como muchos otros jóvenes, O'Brien se vio obligado a ir a Vietnam, ser parte de la vergonzante derrota, participar en el asesinato, ver morir a sus amigos y quedar atrapado en una historia que debe ser contada una y otra vez para poder exorcizar esos recuerdos.

4. CONCLUSIÓN

Vietnam fue como todas las guerras. Una tragedia absurda llena de gente inocente muerta, herida, amputada, traumatizada o desaparecida para conseguir un propósito que, fuere cual fuere, no merecía ese precio. Todas, absolutamente todas, son exactas en ese sentido. Y, también como todas ellas, Vietnam se negó a dejarse olvidar. Su recuerdo, las cicatrices que abrió, los vacíos que dejó siguen presentes transcurridos los años.

Vietnam enseñó a todo un país que no era infalible, que no todo podía lograrse a base de músculos y dólares, que el sueño americano no era tal y que las diferencias de clase social y estatus económico también marcaban las diferencias en el país de la libertad y la democracia.

Las obras analizadas en estas páginas utilizan la ficción para dar a entender el impacto de la guerra no solo en sus protagonistas, sino en toda la nación. Y lo hacen plasmando los recuerdos de sus personajes a través de la manipulación literaria. De tal manera que esos recuerdos van, poco a poco, cobrando sentido, van desvelando la terrible verdad.

Los autores aquí mencionados siguen el proceso personal de sus protagonistas desde el convencimiento de que la guerra era un deber patriótico, pasando por el impacto que la realidad de la guerra supuso, para terminar con un regreso que los sitúa en el contexto espacial de Estados Unidos, pero atrapados mentalmente en la guerra de Vietnam. La silla de ruedas de Kovic, la violencia irracional de Rambo, la continua huida de sí mismo de

Paco o la incapacidad para escapar de sus recuerdos de O'Brien ilustran lo que Vietnam fue y sigue siendo, una gran cicatriz en la memoria colectiva de Estados Unidos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA RISQUEZ, Cristina. «Dissent as Therapy: The Case of Veterans of the American War in Vietnam». *Atlantis*, 2015, 37.2., pp. 99-117.
- BARRIOS RAMOS, Raquel. *Breve historia de la Guerra de Vietnam*. Madrid: Nowtilus, 2015.
- EYERMAN, Ron, Todd MADIGAN y Magnus RING. «Cultural Trauma, Collective Memory and the Vietnam War». *Politicka Misao: Croatian Political Science Review*, 2017, vol. 54.1-2, pp. 11-31.
- GARCÍA MARTÍN, Juan Andrés. «La Guerra de Vietnam: una mirada a través de la canción-protesta estadounidense». *El Futuro del Pasado*, 2018, 9, pp. 85-120. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2018.009.001.004>
- HEINEMANN, Larry. *Paco's Story*. New York: Penguin, 1987.
- KOVIC, Ron. *Born the Fourth of July*. New York: Pocket Books, 1977.
- MORRELL, David. *First Blood*. London: Headline, 2008.
- O'BRIEN, Tim. *The Things They Carried*. New York: HarperCollins, 1991.
- ROMAÑA ARTEAGA, José Miguel. *Tempestad sobre Vietnam*. Barcelona: Inèdita, 2005.
- SCURFIELD, Raymond Monsour. *A Vietnam Trilogy. Veterans and Post Traumatic Stress: 1968, 1989, 2000*. New York: Algora Publishing, 2004.
- SOLAR RUEDA, Albert. «Nam Generation. Veteranos de Vietnam: Juventud, Desigualdad Social y Cultura de la Desmovilización en Estados Unidos». *El Futuro del Pasado*, 2017, 8, pp. 121-146. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2017.008.001.004>

VARIA

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212181202>

IMAGINACIÓN SOBRENATURAL EN LOS TEXTOS CRÍTICOS DE TRES POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27

The Supernatural Imagination in the Critical Texts of Three Poets of the Generation of '27

Camila PALACIOS AMÉZQUITA
Universidad Nacional de Colombia
icpalaciosa@gmail.com

Recibido: 10/06/2021; Aceptado: 16/11/2021; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. CAMILA PALACIOS AMÉZQUITA. IMAGINACIÓN SOBRENATURAL EN
LOS TEXTOS CRÍTICOS DE TRES POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27. *1616:*
Anuario de Literatura Comparada, 12 (2022), 181-202

RESUMEN: En este artículo estudio y comparo el uso de algunas imágenes sobrenaturales que he rastreado en parte de la obra crítica de Luis Cernuda, Federico García Lorca y Jorge Guillén. En el apartado central, las imágenes analizadas –musa, ángel, demonio, sirena y duende– se refieren a la psicología de la invención literaria. También hago referencia a algunas imágenes menores –fantasmas, cíclopes– que los poetas-críticos usan para hablar del poeta mismo y de su obra. Sostengo que todas estas imágenes surgen como consecuencia de lecturas y contactos con el romanticismo y el surrealismo, que son ampliamente estudiados en la introducción de este artículo; pero, también, como producto de una manera de ver y entender el mundo que responde al momento histórico de la España de comienzos de siglo XX.

Palabras clave: crítica literaria española; imagen crítica; imaginación sobrenatural; siglo XX; Generación del 27.

ABSTRACT: In this article I study and compare the use of some supernatural images that I have traced in some of the critical work of Luis Cernuda, Federico García Lorca and Jorge Guillén. In the central section, the analyzed images – muse, angel, demon, mermaid and *duende*– refer to the psychology of literary invention. I also refer to some minor images –ghosts, cyclops– that these poets-critics use to talk about the poet himself and his work. I maintain that all these images arise as a consequence of readings and contacts with romanticism and surrealism, which are widely studied in the introduction to this article; but also as a product of a way of seeing and understanding the world that responds to the historical moment of Spain at the beginning of the 20th century.

Keywords: Spanish literary criticism; Critical image; Supernatural imagination; 20th century; Generation of 27.

Pero el romanticismo podemos considerarlo también como un hecho eterno. Algo así como un espíritu diabólico que se divertiera a través de los tiempos, asaltando a determinados individuos, haciendo resonar en ellos esa vibración particular, esa extraña conmoción vital que siempre lo caracterizan. No sería difícil señalar nombres de poetas clásicos atacados de ese sagrado mal. Y hablo de poetas, porque sólo con respecto a la poesía nos ocupamos aquí del romanticismo, aunque reconozco cuán divertido y ejemplar resultaría un estudio del romanticismo social. (Cernuda 1935/1994b, 67)

Quien escribió las anteriores palabras vivió en carne propia la posesión del espíritu diabólico del que hablaba. El interés profundamente genuino en los poetas del Romanticismo inglés llevó a Luis Cernuda al estudio atento de la poesía de Shelley, Blake, Wordsworth, Coleridge y Keats. La admiración del español quedó plasmada definitivamente en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, libro que fue publicado en 1958, cuando Cernuda llevaba poco más de treinta años dedicado a la tarea crítica. Esa tarea interesó, en mayor o menor medida, a varios de los poetas de su generación, entre ellos a Federico García Lorca y a Jorge Guillén, quienes también leyeron a los románticos ingleses y alemanes y, por supuesto, a Bécquer, el mayor exponente del romanticismo español. Además, Cernuda, Lorca y Guillén también leyeron con gran interés a Paul Valéry y a T. S. Eliot, que fueron representantes de una crítica más bien antirromántica. A pesar de que luego, hechizados por el espíritu diabólico romántico, los españoles se alejaron en direcciones opuestas a las de sus mentores, es innegable que fueron Eliot y Valéry quienes sentaron las bases de su posterior crítica: la de Cernuda más cerca de Eliot, y la de García Lorca y Guillén más cerca de Valéry.

García Lorca, Guillén y Cernuda se interesaron, también, por los grandes poetas españoles, especialmente por Góngora –hay que recordar que en 1927 se llevó a cabo un homenaje en el Ateneo de Sevilla alrededor de la figura del escritor de las *Soledades* y se reunieron allí todos los poetas que habrían de conformar la Generación del 27–, pero también por Garcilaso, Berceo, San Juan de la Cruz y Quevedo. Leyeron a los poetas de la generación inmediatamente anterior, la del 98, y hablaron extensamente de ellos. Además, sentían un fuerte interés por lo que escribían sus contemporáneos españoles y se mantenían al tanto del resto de la producción artística y poética de Europa que, en plena floración vanguardista, era diversa y amplísima: los poetas de la Generación del 27 estuvieron especialmente cerca del surrealismo francés, que reelaboraron según sus propios términos.

En las lecturas que he hecho de los trabajos críticos de Cernuda, García Lorca y Guillén, ha llamado mi atención el despliegue de un importante número de imágenes –los viajes de los demonios y espíritus, el soplo de la musa, el revoloteo del ángel, entre otras– que se refieren, mayoritariamente, a la psicología de la invención literaria y que, a pesar de su presencia constante, aparecen de manera muy diferente en cada uno de los poetas. Si empecé hablando de las lecturas hechas por estos poetas-críticos, en otras palabras, de sus influencias, es porque creo que las consecuencias de esas lecturas y contactos, especialmente con el romanticismo y el surrealismo, pueden arrojar luz sobre las causas de la imaginación, que he decidido llamar sobrenatural, presente en su trabajo crítico.

En el séptimo capítulo de *El espejo y la lámpara*, M. H. Abrams hace una comparación entre las teorías mecánica y orgánica de la invención poética. Uno de los ejes por los que atraviesa la comparación es el de la apropiación por parte de la crítica y teoría literaria de algunos postulados científicos que estaban en auge y contaban con gran popularidad en cada época. En ese sentido, la prevalencia de la imaginación mecánica a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII responde a los recientes descubrimientos en el campo de la ciencia física y, por otro lado, la predominancia de la imaginación orgánica tiene su origen en el creciente prestigio que adquiere la biología a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Las teorías mecanicistas desarrolladas por la tradición empírica, en relación con la invención literaria, hablan de la mente como una máquina compuesta de partículas elementales –«réplicas exactas aunque más débiles de las percepciones originales de los sentidos» (Abrams 1962, 233)– que dependen del movimiento, las combinaciones y la fuerza. Esas partículas elementales, réplicas exactas, pero atenuadas, de aquello que se siente, son las ideas; así, al menos, es como lo entiende Hume. En la primera parte de *A Treatise of Human Nature*, el filósofo escocés asegura que todas las percepciones de la mente

humana pueden dividirse en dos tipos: impresiones e ideas. La diferencia entre ambas, dice, radica en «la fuerza y vivacidad con las que golpean la mente y se hacen camino en nuestro pensamiento o consciencia» (1896, 1). Las impresiones entran con más violencia, y abarcan sensaciones, pasiones y emociones; mientras que las ideas son las imágenes tenues que dejan esas impresiones: no es otra cosa que la diferencia entre sentimiento y pensamiento. No obstante, estas teorías –además de Hume, se cita también a Locke, Addison y Hobbes–, dice Abrams, no ofrecen una respuesta del todo satisfactoria cuando se les pregunta por la razón del orden (cosmos) característico del producto final. Como respuesta, postulan la existencia de un arquitecto supervisor o de un artesano inteligente. Pero esa idea de un *deus ex machina* resulta profundamente paradójica porque contradice el presupuesto empírico de que todo el contenido mental necesariamente entra a través de los sentidos. Así, para Abrams, la imposibilidad de dar una respuesta pertinente a la pregunta por el orden y el designio en la creación poética es lo que «pone en duda, cuando no directamente refuta, los intentos de reducir la mente a un puro mecanismo» (1962, 239).

Sin embargo, la respuesta a la pregunta de qué está tras el universo, tras la obra como cosmos, mantiene su carácter oscuro incluso en las teorías organicistas. Estas teorías fueron desarrolladas con éxito por los románticos ingleses gracias a que ellos, igual que los teóricos mecanicistas, fueron capaces de sobreponerse al supuesto combate entre la ciencia y la poesía que había sido sugerido por el positivismo y, en parte, también por el utilitarismo¹. Coleridge fue biólogo aficionado; Shelley hablaba de la hermandad de la poesía y la ciencia, y Wordsworth, según Abrams, estaba dotado de sensibilidad renacentista para la exploración del universo. Solo Keats estuvo cerca, algunas veces, de llamar a la ciencia su enemiga. Los teóricos románticos vieron que la percepción científica y la imaginativa eran distintas, pero no hablaron de un conflicto inherente ni del decline de la poesía por causa de la ciencia o viceversa. Resolvieron esa disparidad pensando que la poesía, como la ciencia, lo abarca todo: en vez de demonizar a esta última, tomaron de ella todo lo que pudieron.

Así, las teorías organicistas toman los «atributos de las cosas que viven y crecen» (Abrams 1962, 246) para explicar la creación poética. La obra,

1. Es necesario recordar que el positivismo «reivindicaba el método de las ciencias naturales como el único acceso a la verdad» (Abrams 1962, 434); esto, por supuesto, puso en jaque a la poesía, a la que se le restaba valor y se le cuestionaba su utilidad en comparación con la ciencia. Sin embargo, al mismo tiempo, los radicales planteamientos positivistas permitieron que se iniciara, según Abrams hasta sus días, una interesante y riquísima discusión acerca de la importancia, el valor y la necesidad de la poesía.

como la planta, proviene de una semilla donde está contenido absolutamente todo lo que la planta será; hay, además, una asimilación de factores externos que desaparecen para transformarse en otra cosa una vez han sido tomados por el organismo vegetal. Quizás la característica más significativa de la planta, de la obra según los románticos, es que se «desarrolla espontáneamente de una fuente interna de energía» (Abrams 1962, 252): se hace a sí misma. El problema que esto supone es, una vez más, el de la consciencia y supervisión del orden de la obra; para resolverlo, los teóricos y críticos de la época hablaron de la autogeneración orgánica que se da siempre bajo una ley orgánica perfecta, sin lugar a error, y de la cual el poeta no es consciente cuando compone su obra.

El asunto de la autogeneración orgánica llevó a discutir sobre la diferencia existente entre los productos artísticos que son obras del talento y los que son obras del genio. Las obras del talento son el resultado del trabajo duro, del esfuerzo, de la capacidad asociativa y modeladora de la mente mecánica: «Exactamente como un hombre podría juntar un cuarto de una naranja, un cuarto de una manzana y otro tanto de un limón y una granada y hacer que parezca una fruta redonda y diversamente coloreada» (Abrams 1962, 258). La obra del talento es un jardín al que todos los días acude un buen jardinero que lo mantiene arreglado, delimitado y florido. Los productos del genio, por su parte, responden a un poder vital, a la ley orgánica perfecta, creadora, autosuficiente, inspirada: ya no el hermoso y cuidado jardín, sino la inimitable selva en la que todo crece a su gusto, aparentemente desordenado, pero siguiendo, en realidad, la ley impuesta por la propia naturaleza. Así, al talento como genio que se hace se opone el genio natural, es decir, el genio que nace. La idea de genio natural fue largamente acompañada por las nociones de inspiración y gracia, y durante un tiempo se intentó explicar a partir de ellas.

Hasta finales del siglo XVI todavía se hablaba de la inspiración como un visitante externo –esto explicaba su carácter repentino e involuntario, así como el extrañamiento del poeta ante la obra–, dotado de cualidades divinas –lo cual explicaba la excitación dolorosa e intensa en que se sumía el poeta inspirado–. Sin embargo, pronto se fueron dejando a un lado esas explicaciones; en el siglo XVII las teorías sensualistas, el racionalismo y el neoclasicismo no admitían ya teorías sobrenaturales de la inspiración. Hobbes, en su respuesta al prefacio del *Gondibert* de Davenant, atribuía a una «imitación sin razón de la costumbre insensata» el que un hombre «capacitado para hablar sabiamente desde los principios de la naturaleza, y de su propia meditación, prefiera pensar que habla por inspiración, como una gaita» (1651, 57).

La transformación del paradigma se vio, entonces, reflejada en las teorías mecanicistas, que se figuraron la inspiración como un cambio en la

velocidad del movimiento de las ideas, y en las organicistas, que la definieron como el entusiasmo que acompaña al genio: si este es una planta que crece a su gusto, entonces la inspiración no le viene de fuera, está dentro de ella, es su Voz Interior. En Shelley encontramos otra imagen: la de la obra de arte (estatua o pintura) que crece bajo el poder del artista como un niño en el vientre materno; «la mente misma que dirige la mano al darle forma es incapaz de explicarse el origen, gradaciones o medios del proceso» (Shelley 2008, 63). De manera análoga, la criatura se forma en el interior de la madre sin que ella tenga un control real sobre ese crecimiento. Abrams lo resume así: «Un poema o una pintura inspirados son repentinos, sin esfuerzo y completos, no porque sean un don de fuera, sino porque crecen por sí mismos, dentro de una región de la mente que es inaccesible a la consciencia o al gobierno» (1962, 28). De cualquier manera, los románticos admitían el componente inconsciente de la invención, pero solo dentro de la excelsa mente del poeta: era una más de las cosas contenidas en la semilla incipiente que, con tiempo, con suficiente agua y sol y sin saber exactamente cómo, se convertía en hermosa ceiba.

Ahora bien, los poetas españoles que me ocupan comparten o, mejor, heredan de los románticos algo de esa concepción orgánica de la inspiración. Cernuda, Guillén y García Lorca hacen uso de imágenes como el ángel, la musa y el duende, respectivamente, para hablar de la inspiración y de la gracia como elementos provenientes del interior del poeta, de su subconsciente, de su sangre. Estos españoles no dejan de creer en la Voz Interior, pero al mismo tiempo añaden otros elementos al panorama.

Por un lado, recuperan y vuelven a admitir las teorías sobrenaturales de la inspiración y de la gracia que los románticos habían dejado de lado para optar por una teoría naturalística, como Shelley, «según la cual la inspiración es un fenómeno empírico de la mente misma» (Abrams 1960, 280). Así, los poetas españoles admiten la existencia de un componente inconsciente en la creación que se manifiesta tanto desde dentro de la mente y el cuerpo del poeta como desde fuera. En la última parte de este texto estudiaré más profundamente las imágenes que los poetas elaboran a partir de ese supuesto y las variaciones que se dan en ellas. Por ahora basta decir que García Lorca, Cernuda y Guillén consiguen hermanar la Voz Interior, la concepción orgánica del genio natural de los románticos y el misterio de la poesía que acecha en las alas inmensas de los ángeles, en los pellizcos de los duendes, en el cantar de las sirenas y en los chillidos de los diablillos. Todos estos visitantes sobrenaturales, mensajeros del don divino e imprevisto, les recuerdan a los poetas, casi burlándose de ellos, sus límites, pero, al mismo tiempo, les obsequian alegremente.

Por otro lado, y sin necesidad de ver en esto una contradicción imperdonable con la imaginación orgánica y sobrenatural de la inspiración, Cernuda, García Lorca y Guillén, como dignos herederos de Valéry y Eliot, añaden a su panorama crítico y poético un elemento antirromántico. Manifiestan frecuentemente la importancia de su propio trabajo consciente; insisten en la intención, en el entrenar la imaginación; rechazan la escritura automática; hablan del poeta como el cazador, el artesano, el trabajador. Incluso Cernuda, que es el que más importancia otorga a la inmediatez, a la iluminación, al componente inconsciente del quehacer poético, habla del germen de la experiencia que da lugar al poema como un elemento que requiere desarrollo y concreción. Conviven, entonces, en el trabajo crítico de los tres poetas españoles una asimilación y una reelaboración de la concepción romántica y orgánica de la inspiración, unos planteamientos antirrománticos heredados de Eliot y Valéry y una recuperación y apropiación de las teorías sobrenaturales de la inspiración anteriores al siglo XVII.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la mentalidad científica en Europa fue adquiriendo cada vez más terreno: «El espíritu de la ciencia se difundía por todas las disciplinas, los progresos de la técnica daban una nueva impronta a la vida y la exigencia de una visión fuerte y veraz se imponía en todos los campos» (De Micheli 1979, 20). Esta es, para De Micheli, una de las principales razones de que la realidad se convirtiera en la gran cuestión de la producción estética. La otra razón, aún más importante, es que el siglo XIX se caracterizó, sobre todo en la primera mitad, por unir a Europa en un estallido revolucionario que configuró una unidad espiritual y cultural. La relación entre ciencia y literatura, que ya era significativa para los románticos, se fue consolidando cada vez más hasta llegar a esa unidad entre ciencia, producto estético y realidad social. No obstante, y alrededor de esto gira el trabajo de De Micheli *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, el arte moderno surgió de la ruptura, y no de la continuidad, con esa unidad espiritual. Quizás no sea aventurado sugerir que también hubo una ruptura en la relación, que cada vez iba haciéndose más fuerte, entre ciencia y poesía, y que eso determinó una parte del camino que habría de tomar el arte en las primeras décadas del siglo XX.

Por un lado, los expresionistas alemanes fueron, según De Micheli, antipositivistas, antinaturalistas y antiimpresionistas. Hablando de la concepción de arte que tenía Klee, De Micheli dice: «El concepto fundamental de su razonamiento se encierra en la afirmación de que al artista le interesan más las «fuerzas creativas» de la naturaleza que los fenómenos por ella generados» (De Micheli 1979, 108). Esta afirmación, en principio, haría pensar en una reelaboración matizada del planteamiento que oponía ciencia y poesía, pero la realidad no podría ser más diferente. Un poco después de

la afirmación, De Micheli cita una imagen en la que Klee habla del artista y que recuerda inmediatamente la elaborada metáfora organicista de los románticos:

De las raíces afluye al artista la linfa que le atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco. Impulsado y conmovido por la potencia del flujo de la linfa, lo dirige en la obra según su visión. [...] En realidad, al cumplir su función de tronco, él no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador. En consecuencia, ocupa una posición extremadamente modesta. No reivindica la belleza del follaje, porque ella sólo pasó a través de él. (Klee en De Micheli 1979, 109)

Si bien no se puede hablar en el expresionismo de un intento de hermanar la ciencia y el arte, como lo hizo Shelley, sí se puede decir que en el antipositivismo de los expresionistas se ve no solo la oposición al optimismo generalizado por la idea de progreso, sino también un rechazo a la polarización de la ciencia y la poesía y una tendencia a interesarse, en diferente medida, en ambas. No de otra manera cobra sentido la elección que hace Klee de esa analogía. Parece que también los expresionistas, como los románticos ingleses, vieron que la diferencia era solo de percepción y que no ameritaba un encarnizado combate, como el positivismo y el utilitarismo habían promovido a lo largo del siglo anterior.

Por otra parte, De Micheli dice que los cubistas fueron influidos por las matemáticas y la geometría y las investigaciones recientes que de ellas se hacían; sobre una base positivista, pero aun así criticada en algún grado, exigieron una «verdad científica superior» y consiguieron una expresión artística marcada por la observación, la inteligencia y la regla: un arte profundamente cientifista. Los futuristas, amantes del progreso, de la máquina y lo nuevo, tendían a lo que De Micheli llamó positivismo socialistoide; idólatras del automóvil, deslumbrados por la máquina, su gran error «fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje» (De Micheli 1979, 241). Los dadaístas, encabezados por Tzara, se opusieron a la objetividad de la ciencia que pontifica el perfecto estado de todas las cosas y se declararon en contra de la lógica: «la ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: -Todo está en orden, haced el amor y rompeos las cabezas [...] Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas» (Tzara en De Micheli 1979, 157). El espectro de la relación con la ciencia en las vanguardias fue bastante amplio: desde el desprecio total del dadaísmo, asentado en una base absolutamente antipositivista, hasta el estudio y puesta en práctica de descubrimientos científicos que funcionaban como «estímulos y sugerencias» en la creación artística de los cubistas, abstraccionistas y futuristas.

He dejado para el final la caracterización de la relación entre la ciencia y la poesía en el movimiento surrealista o superrealista por ser este el más cercano a los españoles de quienes trata el presente texto. La existencia o no del surrealismo en España ha sido un tema largamente discutido: los mismos españoles despreciaban el término y problematizaban los supuestos del movimiento. No obstante, algunos autores hablan de una atmósfera vanguardista, de una corriente espiritual, en palabras del mismo Cernuda, que se extendía por toda Europa y Latinoamérica y que influyó también en la producción estética española de la época. Se dice que no existió el surrealismo en España porque los españoles no siguieron al pie de la letra lo que los surrealistas franceses, Breton a la cabeza, habían postulado. Ese argumento resulta inválido si se tiene en cuenta que los mismos franceses tampoco lo hicieron: el surrealismo no se planteó como una doctrina ni como un conjunto de reglas a las que había que ceñirse: fue, sobre todo, «una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida» (De Micheli 1979, 193).

Una actitud frente a la ciencia, también. De Micheli habla de las dos almas del surrealismo francés: la primera, heredera del espíritu romántico, busca la libertad del individuo y encuentra en el psicoanálisis freudiano (lo onírico, el subconsciente, lo desconocido) la base científica para conseguirla; la segunda, en la cual yace el mensaje revolucionario socialista, busca la libertad social y encuentra en Marx la base filosófica para lograrla. No obstante, en el surrealismo español, que buscaba también la libertad, el espíritu científico no se arraigó como en Francia. En el estudio *Los surrealistas españoles* (1972), Paul Ilie dedica un apartado a las diferencias entre las modalidades surrealistas en Francia y España, y dice que en esta última:

[...] los conceptos psicoanalíticos no fueron usados conscientemente en beneficio de una liberación social o personal. Las ideas y técnicas de esta naturaleza eran simplemente parte de un fondo general de posibilidades estéticas que el artista podía seleccionar y cultivar. Es verdad que tanto Freud como Jung fueron conocidos por los españoles, pero no había necesidad de reconocerlos como mentores. (1972, 182)

La mentalidad científica, que crecía sin límites en todas las áreas del conocimiento desde el siglo XVII, encontró en los españoles del siglo XX cierto recelo. Esto fue consecuencia no tanto de la desconfianza en la ciencia misma como del rechazo al postulado central del surrealismo francés que se sustentaba en bases científicas: el automatismo psíquico puro. García Lorca, por ejemplo, escribió a Sebastián Gasch una carta en la que enviaba sus primeros tanteos de poemas cercanos a la estética surrealista y, sobre ellos, decía: «Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡joj!, ¡joj!, con una tremenda

lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina» (1960, 1620). En declaraciones como esta, para Anthony Leo Geist, radicó una importante crítica al neorromanticismo que albergaba dentro de sí el surrealismo francés –esta crítica, como ya he dicho, es, en gran medida, la herencia que Valéry y Eliot dejan a los tres poetas españoles–. En efecto, De Micheli considera que los modos de exteriorización del pensamiento surrealista francés fueron «las últimas consecuencias del principio romántico de la inspiración» (De Micheli 1979, 181). Esto resultaba necesariamente inconveniente en la España de los años veinte, donde, con Juan Ramón Jiménez a la cabeza, la «poesía pura» estaba dando sus primeros frutos. María Zambrano, en *Filosofía y poesía*, se refiere a la época así:

Sucede que el poeta, desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia; conciencia para su sueño, precisión para su delirio.
Y la razón de que esto ocurra es precisamente que el poeta se afirma en su poesía. Baudelaire, Valéry son realizadores y definidores, al par, de la «poesía pura». Y poesía pura es afirmación, creencia en la poesía, en su substantividad, en su soledad, en su independencia. (1996, 84)

Los poetas españoles querían dominar su técnica, crear conscientemente su poesía, negar todo atisbo de inspiración, pues «el abandono de todo control racional o estético sobre la materia poética le resultaba inaceptable a un grupo de poetas cuya obra se caracterizaba precisamente como «intelectual»» (Geist 1980, 176).

No obstante, a pesar de esa crítica que hicieron, los españoles no pudieron desligarse del deseo de combatir la acción de la lógica y encontrar la libertad –deseo que latía a ritmo constante en el corazón de Europa–. Negado el automatismo psíquico (y sus bases científicas) como manera de lograr esa libertad, les quedó a los españoles –influidos, muy a su pesar, por el creacionismo y el surrealismo– la posibilidad de crear mundos que contuvieran en sí lo maravilloso o, en palabras de De Micheli, «reino[s] del espíritu donde [el ser humano] se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando libertad» (1979, 182). Y unos años después, comenzando la década del treinta, algunos españoles, entre ellos García Lorca y Cernuda, decepcionados de la estética purista, dejaron que creciera en ellos el espíritu romántico diabólico.

Guillén no fue la excepción, aunque sin duda su búsqueda de la pureza en la poesía, de la forma perfecta, fuera de aliento incansable y superase el ansia de cualquier otro poeta de su generación. En efecto, Guillén fue el más antirromántico y privilegió el trabajo sobre todas las cosas. Ahora bien, como señala José María Pozuelo Yvancos, en «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén», en las obras críticas de este escritor son frecuentes las

alusiones a «construcción» o «arquitectura», sin que esos vocablos riñan «en su sistema estético con los de inspiración o genio» (2007, s. p.). Pozuelo observa que ambos campos semánticos se integran en la prosa de Guillén y determinan, juntos, elogios como los que hace de Góngora. Para Guillén «el arte es construcción y el poeta cordobés el mayor arquitecto de palabras. Vincula inmediatamente esta habilidad constructora con el genio. «Genio verbal por excelencia» llama a Góngora. «Genio» y «construcción», contiguas y solidarias propiedades del arte poética. La una lleva a la otra» (2007, s. p.).

Esto explica que a Guillén no lo haya tocado el surrealismo, al que criticó aún más duramente que sus compañeros; tampoco el creacionismo ni el ultraísmo. Su tarea no fue crear realidades soñadas y maravillosas, él ya percibía la maravilla en el mundo que lo rodeaba. Cuando escribe un verso como el de «el mundo está bien hecho», solo está respondiendo «a su ideal visión del universo, o a algo digno de perpetua admiración, admiración que la inteligencia reprime sabiamente» (Gullón y Bleca 1949, 314).

En el fondo, los tres poetas querían lo mismo: abarcar la realidad como un todo. Guillén pudo hacerlo sin tomar elementos surrealistas porque creía que la naturaleza, lo que ya estaba puesto allí, era en sí misma poética, maravillosa; a sus ojos, el mundo era absolutamente sorprendente: «Alrededor de un hombre que camina / Confiado, seguro / La realidad no espera su futuro / para ser más divina» («Lectura». *Cántico*). García Lorca entreveía, por momentos, algo parecido cuando decía: «La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad» (1960, 1544).

Sin embargo, García Lorca y Cernuda sentían, sobre todo, la fragmentación y el hermetismo de una realidad llena de reglas que los sometían; esto los incitó a buscar la libertad en la otra realidad, más plena, que intuían en la poesía. La diferencia entre lo que proponen García Lorca y Cernuda, por un lado, y Guillén, por el otro, es bien explicada por Anthony Leo Geist:

Algunos poetas de la generación del 27 también profesan fe en el poder de la poesía de inventar un mundo independiente, aunque no lo creen con la misma ingenua exactitud de sus precursores vanguardistas. Otros poetas y críticos de la generación destacan, en cambio, el poder de la poesía de revelar la verdadera configuración del mundo, escondida debajo de la realidad aparente. (1980, 94)

De una u otra manera, estos tres poetas españoles fueron propensos a buscar y descubrir lo maravilloso, a sentir lo sobrenatural, y en ello

encontraron libertad, nuevas lógicas poéticas o vitalidad y fuerza poética. También, descubrieron en lo sobrenatural la posibilidad de explicar aquella parte de su actividad creadora que siempre había sido un misterio para ellos.

Guillén, García Lorca y Cernuda siempre creyeron que el trabajo consciente del artista era vital para la creación; de ahí, como ya vimos, su rechazo al surrealismo. Guillén dice en *Lenguaje y poesía* que «el poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección; y la perfección artística se aúna a la espiritual» (1962, 105). García Lorca habla del quehacer poético como una cacería de imágenes: el poeta, con sus cinco sentidos aguzados, sale a buscarlas, a perseguirlas, a capturarlas; las presas no le son puestas en bandeja de plata, el esfuerzo es necesario: la cacería es un trabajo agotador, pero satisfactorio al final. Incluso Cernuda, el más romántico de los tres, declaraba en «Historial de un libro» que, algunas veces, releía y corregía sus textos pertenecientes a «ese tipo de composición que, a través de los años, exigió de mí borradores numerosos o estados sucesivos, hasta que el poema adquiere su forma final» (1958/1994a, 637). No obstante, los tres españoles coincidían en que, además del trabajo consciente del poeta, había cierta cosa inefable que lo guiaba sin que él pudiera intervenir. Guillén, en el último ensayo de *Lenguaje y poesía*, que trata de la Generación del 27, dice, refiriéndose también a sí mismo:

Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración –con la que siempre contaban estos poetas españoles: musa para unos, ángel para otros, duende para García Lorca. Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para García Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad de trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no «charme» fabricado. (1962, 244)

Veamos, entonces, qué formas tomaban, y con qué características se presentaban, la inspiración y la gracia a nuestros poetas españoles.

ÁNGEL

En 1938, Cernuda escribió un texto con motivo de la muerte de García Lorca en el que habló, sobre todo, de la relación de amistad que mantuvo con él. Dice allí que en 1924, cuando los poemas de García Lorca ya circulaban por Madrid, la gente decía que ese poeta, como ningún otro, tenía ángel. Para Cernuda, «tener ángel lo mismo puede significar que una

persona se halla dotada de una agradable apariencia física como que le anima un demonio interior a la manera de Sócrates» (1938/1994b, 152). El poeta asocia al ángel con un demonio porque, según él, nunca es claro si se trata de un ángel caído o de uno todavía perteneciente al cielo: la persona con ángel tiene tantas cualidades celestes como demoníacas y estas «brotan» en ella y «la rodean como un halo». La imagen del ángel pone en evidencia, como ninguna otra, el carácter profundamente romántico de Cernuda, pues parece ser una reelaboración de la llamada voz interior de los románticos que se manifestaba en el momento de inspiración y que surgía de la propia mente del poeta, como de la semilla el árbol. El ángel, en tanto que anima desde el interior, también es, como veíamos, inspiración romántica: el entusiasmo que acompaña al genio. De esa misma manera lo concibe Philip Silver; para él, lo que hace a Cernuda digno del calificativo de romántico es justamente ese «esencial ingrediente de la poesía romántica» que es «una teoría de la imaginación poética que se da junto con una visión panteísta de la naturaleza» (1977, 208). En esto último no ahondaré en este texto, pero queda señalada, por lo pronto, la importancia de la teorización emprendida por el poeta-crítico.

Ahora bien, «tener ángel» puede ser también tener gracia física, según dice Cernuda; estamos, entonces, ante un carácter doble: antropomórfico e imaginativo. César Real Ramos, en «La raíz de «La diferencia» de Luis Cernuda: la visión mítica de la realidad» asegura que la concepción mítica de Cernuda suele presentarse en esa ambivalencia. Claro que Real Ramos habla de la poesía cernudiana; sin embargo, su hipótesis nos da una pista para leer la crítica: esa ambivalencia es menos una contradicción que una alianza, una unión de lo humano y lo divino, tema siempre rastreable en Cernuda. En efecto, tanto en su poesía como en su crítica, Cernuda da cuenta, gracias a las palabras que usa (Real Ramos señala, entre otras, intuición y adivinación) y asociaciones que hace, de que «no es el saber mítico un saber que logramos por nosotros mismos, sino que se nos manifiesta; es revelación» (1990, 124). Esa experiencia de «carácter místico» que lleva a conocer aparece, entonces, como necesidad del espíritu creador.

Guillén, como Cernuda, creía que García Lorca tenía ángel, pero se trataba de uno muy diferente. En un escrito sobre Apollinaire de 1924, Guillén dijo que el poeta francés tenía ángel y lo definió en términos de «extraordinaria seducción», «simpatía irresistible», «gran desparpajo». Simpatía fue también la cualidad con que definió a García Lorca: «Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese» (G. L. 1960, XIX). En el prólogo a la edición de *Obras completas* de García Lorca, Guillén cuenta que decía a la gente que Federico «se los comería», que los dejaría embobados

gracias a esa simpatía irresistible, a ese ángel. Para Guillén, entonces, el ángel no es inspiración. Se acerca más a la gracia, al *je ne sais quoi*: es un atributo que cualquier hombre –de hecho, según Abrams, cualquier objeto natural– y no solo el poeta, puede tener... «¿chispa? No. Claridad invasora. ¡De una invasión se trata!» (G. L. 1960, XLIX).

Veamos, por último, lo que representa el ángel para García Lorca. En «Teoría y juego del duende» (1933), García Lorca habla del ángel como guía, protector y portador de obsequios: «El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza» (G. L. 1960, 38). También dice García Lorca que el ángel y la musa vienen de fuera y que no hay modo de oponerse al ángel. No es, pues, comparable al ángel de Cernuda que brota del propio espíritu. En otra conferencia, titulada «Imaginación, inspiración, evasión», García Lorca dice que la inspiración es «un estado de fe en medio de la humildad más absoluta» (G. L. 1960, 1547), pero también un regalo, un don y que «hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas» (1960, 1548). Puede decirse, entonces, que el ángel es tanto la gracia como la inspiración. García Lorca insistirá en que estos regalos son enviados por Dios y que, una vez han sido aceptados, lo mejor es dejar pasar el estado febril para luego dedicarse a la composición, pues «aun los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes» (G. L. 1960, 78).

MUSA

García Lorca habla también, en «Teoría y juego del duende», de la musa. Como el ángel, la musa viene de fuera, dicta o sopla: «Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda» (G. L. 1960, 38). Esa «horrible»² musa en la que piensa García Lorca es la que acompaña a Apollinaire en el retrato que de él hizo Henri Rousseau en 1909, y su apariencia y sus gestos (una mano que ordena, otra que sostiene firmemente al poeta por la espalda y un halo

2. Es imposible negar la influencia del mundo grecorromano en García Lorca. Autores como Andrés Ortega (2013), Rosa María Aguilar (1998) o José María Camacho (2007) han analizado con detalle los vínculos entre la tradición clásica y la obra del poeta granadino. Ahora bien, con esta imagen de la musa lorquiana nos situamos ante una desmitificación más que ante una actualización del mito. Por eso García Lorca escoge, con perfecta consciencia y hasta sentido del humor, a la musa representada por uno de los más importantes artistas naïf de la historia.

de ecuanimidad que se extiende por todo su cuerpo) lo llevan a describirla en términos muy parecidos a los que usa para hablar de la imaginación. En «Imaginación, inspiración, evasión», García Lorca define la primera como «aptitud para el descubrimiento [...] controlada por la razón, de la que no puede desprenderse, su manera especial de crear necesita del orden y del límite» (G. L. 1960, 1543). La musa, si bien no es la imaginación (pues viene de fuera), es una pequeña visitante, cansada porque viene de muy lejos –García Lorca insiste en su corazón de mármol, en los paisajes de columnas y en el «falso sabor de laureles» que trae consigo, todo lo cual evoca la Antigüedad–, que anima a la inteligencia, a la imaginación, trabaja con ellas y, al mismo tiempo, les pone límites: por eso «dicta». Es débil ya, solo tiene fuerzas suficientes para brindar esa pequeña ayuda y de ella puede decirse lo mismo que dice García Lorca sobre la imaginación: «Se le escapan casi siempre las mejores aves y las más refulgentes luces» (G. L. 1960, 1544).

Guillén, en uno de los ensayos de *Lenguaje y poesía*, habla de San Juan de la Cruz como el poeta que mantuvo en perfecto equilibrio la poesía inspirada y la construida: «Todo intento voluntario de ajuste o encaje, toda el ansia por componer estropearían o anularían la iluminación del poeta, entregado con total pasividad a su musa o, dicho con pretensiones científicas, a su subconsciente» (1962, 105). Para Guillén la musa sí es la inspiración, aunque en san Juan esté acompañada por el trabajo consciente del «artífice más cuidadoso». El que habíamos llamado el más antirromántico de los tres poetas españoles piensa en la inspiración de manera un poco romántica: como algo que está dentro de la mente del poeta –subconsciente–, que no viene de fuera. Esta musa, que solo «compone versos consagrados a la Belleza» (1962/2000, 46) es, por lo menos en el sentido de su lugar de proveniencia, como el ángel de Cernuda y, como ya veremos, como el duende de García Lorca.

En el mismo ensayo sobre san Juan de la Cruz, Guillén hace uso de una imagen que plantea el santo y que funciona de una manera distinta a la musa: se trata de las ninfas. Son estas ninfas, para San Juan de la Cruz, «imaginaciones, fantasías y movimientos y afeiciones» que pertenecen a la parte inferior del alma, la sensitiva. Son mujeres híbridas, de Judea, que el esforzado santo-poeta, inicialmente, rechaza y abandona en los arrabales para luego llamarlas de vuelta, pues, «merced a ellas surgirá el verso» (1962, 123). Ellas trabajan en la «fábrica del poema» mano a mano con san Juan, que para Guillén no podía estar más lejos del automatismo: «Nadie le dicta sus palabras ni le sugiere sus imágenes» (1962/2000, 120). Musa y ninfas están allí, una dentro y otras al lado del poeta, dispuestas a seguir sus órdenes, a trabajar a su lado y, por cortos instantes, a tomar el control para arrojarse un breve rayo iluminador que no llega a convertirse en «tormenta

súbita». Y a todo esto atiende Guillén en su crítica; en palabras de Pozuelo Yvancos, el crítico estudia la «poética del poema». Es decir, el ya mencionado trabajo conjunto entre el poeta y sus ayudantes, musas o ninfas, el «quehacer compositivo», la «noble artesanía», la «poderosa arquitectura de la creación» y la «palabra creadora». De la atención a estas cosas, «surge la importancia que en sus análisis (Guillén) confiere a la métrica de los poetas, a cómo la emoción o el sentimiento se ordena, se encauza y solamente es en el lenguaje del poema» (2007, s. p.).

DEMONIOS

En la cita que sirve de epígrafe a este trabajo, Cernuda habla del romanticismo como un espíritu diabólico que ha asaltado a algunos individuos a lo largo de la historia. La cita pertenece a un ensayo de 1935 llamado «Bécquer y el romanticismo español». Un año después, Cernuda publicó en la revista *Cruz y Raya* un texto titulado «Divagación sobre la Andalucía romántica» en el que vuelve sobre la imagen de ese espíritu diabólico. Cernuda habla del origen nórdico del Romanticismo, que luego se dirigió al sur; esto lo hace pensar, según cuenta, en el viaje previo, de sur a norte

de un sutil espíritu demoníaco, un maligno Ariel, que se divertiera insuflando en las inteligencias humanas irisadas mentiras y soñolientas verdades. Y que allí, en el norte, adormecido entre nieblas, lluvias e hielos, hubiera permanecido largos años. A su sueño deberíamos los pequeños templos románticos levantados bajo cielos tempestuosos [...] y tantas otras obras exquisitamente diabólicas. Pero un día este espíritu, cansado de su larga somnolencia nórdica, sacude las nubes y corre de norte a sur; entonces levanta a su paso esa tempestad llamada romanticismo. (Cernuda 1970, 128)

Este espíritu se opone al carácter ambiguo del ángel que para Cernuda era tanto celestial como demoníaco. El espíritu del Romanticismo sí es diabólico, maligno, tempestuoso. Dije ya que el ángel era para Cernuda la inspiración en el sentido plenamente romántico. Sin embargo, nada nos impide ver en este espíritu demoníaco otra manifestación de la inspiración, esta vez alejada del ideal romántico de la mente que lo contiene todo. Este demonio burlón inspira increíbles obras y, siendo externo al hombre, puede viajar por el espacio y el tiempo. No dota de gracia ni de felicidad: su «regalo» es oscuro, engañoso, pero también atrapante y poderoso. Como si Dios hubiera mandado con él un precioso regalo, pero su aliento lóbrego lo hubiera transformado en un hechizo. Con ese demonio

se enfrenta Cernuda en su poema «Noche del hombre y su demonio», que hace parte de *Como quien espera el alba* (1941-1944). El hombre reclama a su interlocutor:

Hoy me reprochas el culto a la palabra.
¿Quién si no tú puso en mí esa locura?
El amargo placer de transformar el gesto
En son, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido afán constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
Ha de sonar aún cuando yo muera,
Sola, como el viento en los juncos sobre el agua.
(1994c, 367)

El poeta asume la palabra inspirada por su demonio como locura, quizás como condena que, aunque placentera, no deja de ser amarga. Ella es, sin embargo, la única posibilidad de salvar su mortalidad. El deseo, aunque noble, le parece ingenuo al demonio: «Nadie escucha una voz, / tú bien lo sabes» (p. 367). Así, la poesía aparece como producto de la fatalidad; es un destino atroz, pero inmutable, el del poeta: luchar inútilmente para salvarse, en sus versos, de la muerte.

La idea de la poesía como una condena asociada con lo sobrenatural puede rastrearse, también, en «Las sirenas», un poema de *Desolación de la quimera* (1956-1962). En él, el poeta asegura que ninguna persona ha conocido la lengua en que cantan las sirenas, pero, aun así, la canción sí ha quedado, «Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu» (1994c, 494). Acá, sin embargo, no hay palabra –ni noble e ingenua esperanza–, sino resonancia, enfebrecer y eco, que se acaban cuando el canto cesa, dejando tras de sí la sola amargura, sin placer, de un lenguaje que no se comprende ni se puede transmitir: «El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre» (p. 495). La revelación poética parece, entonces, estéril, acaso su única consecuencia es acentuar la soledad humana y recordar la inutilidad de todo intento de comunicación.

De un espíritu similar habla Guillén en *Lenguaje y poesía* en su ensayo sobre Góngora. Dice que el admirado poeta español era «siempre el mismo en alma y gusto. Pero unas veces se abandona a su demonio burlón y cultiva el poema satírico, el poemilla festivo» (1962, 46). Este demonio de Góngora es menos oscuro, menos amargo que el espíritu del Romanticismo. Y, además, la manera en que lo describe Guillén incita al lector a pensar ya no en un demonio que va por toda Europa engañando y burlándose de la gente, sino en un demonio que mora en las profundidades de la mente del poeta. Igual que la imagen de la musa de Guillén, de la que ya hablé, este demonillo también inspira desde dentro de la mente humana. No inspira

ya los versos dedicados a la belleza, trabajo de la musa, sino los dedicados a «las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida» (Dámaso Alonso en Guillén 1962, 46). Tenemos, así, dos tipos de demonios que se diferencian por el alcance de sus posesiones; el primero, un demonio que practica el encantamiento colectivo, es capaz, a través de la posesión, de transformar la manera en la que todo aquel que cae bajo su hechizo se relaciona con el mundo que lo rodea. El segundo es un demonio individual que se ensaña con la víctima que tiene porque ha nacido, ha crecido y ha vivido dentro de ella: la relación, en este caso, entre poeta y demonio es, como mínimo, simbiótica y mutualista, ya que no parasitaria. Góngora se abandona a su demonio burlón, no es este quien lo atrapa; hay intención en el poeta y, mientras el demonillo se divierte con él, él crea, regodeándose también.

DUENDE

La imagen del duende es planteada por García Lorca en «Teoría y juego del duende». García Lorca define el duende con unas palabras de Goethe: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica» (G. L. 1960, 37). El duende es, también, espíritu de la tierra y descendiente del demonio alegre de Sócrates y del melancólico de Descartes. Cuando aparece «da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso» (1960, 40); pero es también oscuro, solo viene si entrevé la muerte.

El duende abarca dentro de sí los dos tipos de demonios que acabamos de ver: el que puede atacar a todos los poetas al tiempo y el que solo ataca a aquel que lo lleva dentro de sí. Como el demonio burlón de Cernuda, el duende viaja por el tiempo y el espacio, hace gemir a san Juan de la Cruz y quema las ninfas de los sonetos religiosos de Lope, hace pintar a Goya con las rodillas, clava un dardo en santa Teresa, «lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont» (1960, 30). Pero su ataque es tan personal como el del demonillo del que hablaba Guillén: «Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa» (G. L. 1960, 38).

El duende es, también, el ángel inspirador de Cernuda y el ángel, que atrae con su simpatía, de Guillén. Inspira porque quema, agota, «rechaza toda la dulce geometría aprendida, [...] rompe los estilos» (1960, 39) y, a

partir de todo eso, permite encontrar algo completamente nuevo. Y atrae con una simpatía oscura, hipnótica³, que hace que el observador rasgue sus vestiduras víctima de una «auténtica emoción».

El duende es la musa que ilumina la belleza:

Tal es el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar, gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano *O Mari!*, con unos ritmos, unos silencios y una intención que hacían de la pacotilla italiana una dura serpiente de oro levantado. (1960, 41)

Es todo el grupo de ninfas que guían al poeta, que lo inspiran aun y, sobre todo, en contra de su voluntad.

El duende de García Lorca es inspiración, gracia, *je ne sais quoi*, es la savia que alimenta la tierra y que entra, por los pies de los poetas, a sus venas, a su sangre, hasta llegar a su corazón y soplar, allí, «un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas» (G. L., 1960, 48).

CONCLUSIONES

Las imágenes analizadas en este artículo –demonio, musa, ángel y duende– dan cuenta de aquello que significa la poesía y la labor poética a los ojos de los escritores aquí tratados. Solo una de las imágenes ha sido rastreada en los trabajos críticos de los tres poetas: el ángel. Sin embargo, hemos visto cómo las otras tres también han surgido como intentos por explicar la psicología de la invención literaria. El ángel es, para Cernuda, representante de la inspiración; para Guillén, portador de la gracia, y, para García Lorca, enviado que derrama sobre el poeta su gracia y, al mismo tiempo, mensajero que lo inspira. La musa, ausente en Cernuda, aparece en García Lorca como pequeña y antigua visitante, cansada por el peso de

3. Dice García Lorca en «Teoría y juego del duende»: «Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados». (1960, 41)

los siglos que carga sobre sí, que dicta alguna cosa al poeta. En el caso de Guillén, la musa es inspiración que brota de la mente del poeta y que nada puede sin ayuda de un trabajo consciente y dedicado sobre el verso. Por su parte, el demonio cernudiano es interior, como esa musa de Guillén; parece ser otra manifestación de la inspiración, como el ángel, pero sin el carácter romántico, interior, que este implicaba. El demonio condena, desde fuera, al poeta, al tiempo que le promete que la palabra que le otorga, o el ansia de ella, lo salvará de la mortalidad. Por el contrario, el demonio de Guillén está bien adentro del alma del poeta, excepción a ese antirromanticismo del que siempre alardeó este escritor: proveniente de su oscura entraña, ese demonio no puede ser explicado, aunque, como la musa, nada puede sin el esfuerzo concentrado y absolutamente consciente de construcción poética. Finalmente, el duende, la más inquietante y misteriosa de las imágenes, que parece resistirse a toda definición, abarca tanto a los ángeles de Cernuda y Guillén –inspiración que nace del interior y gracia que llega de fuera– como a sus demonios, pero se opone a la musa y al ángel que dictan y soplan. El duende es fuerza exterior que penetra en quien crea, visceral, irrevocable, y no tranquilo acompañante que deja reflexionar y pensar en frío.

En todas las imágenes es posible ver la convivencia de tres aspectos a primera vista incompatibles: la herencia romántica que tienen los tres escritores, específicamente en su concepción orgánica de la inspiración como algo que surge de la mente del poeta como el árbol de la semilla; la certeza de que hay algo misterioso que acompaña a la poesía, don divino, espíritu externo que contagia allá donde va; y la reivindicación del trabajo consciente, resto antirromántico que llega por el camino de T. S. Eliot y Paul Valéry. En cualquier caso, esa convivencia extraña, impensable, resulta comprobable en el material mismo que en este artículo hemos estudiado: una imagen llega de repente al poeta, diáfana, precisa; él la estira, la desarrolla y la lleva al límite, hasta convertirla en otra diferente. Este juego de los tres escritores estudiados me parece una de las más bellas muestras del interés intuitivo que despertaba lo sobrenatural en ellos y del talento que tenían para representarlo en palabras e imágenes. Creo, no sin cierta emoción, que todavía hay muchas imágenes esperando ser encontradas y que continuar el estudio de la imaginación maravillosa de estos poetas españoles podría llevar, algún día, a comprobar que, como dice Guillén, «en definitiva, nada es sobrenatural, todo es orgánicamente divino» (1962, 19).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- CERNUDA, Luis. *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- CERNUDA, Luis. «Historial de un libro». En *Prosa I*. Madrid: Siruela, 1994a.
- CERNUDA, Luis. «Federico García Lorca (Recuerdo)» y «Bécquer y el romanticismo español». En *Prosa II*. Madrid: Siruela, 1994b.
- CERNUDA, Luis. «Noche del hombre y su demonio» y «Las sirenas». En *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1994c.
- GARCÍA LORCA, Federico. «Teoría y juego del duende», «Imaginación, inspiración, evasión» y «La imagen poética de don Luis de Góngora». En *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1960.
- GUILLÉN, Jorge. «Prólogo». En GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1960.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Madrid: El País, 2005.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- GUILLÉN, Jorge. *Desde París*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Fuentes secundarias

- ABRAMS, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- AGUILAR, Rosa María. «El mito griego en la poesía de García Lorca». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 1998, 8, pp. 75-102. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9898110075A>
- CAMACHO, José María. «La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca». *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 2007, 18, pp. 443-493. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=276143>
- CAMACHO, José María. «Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005». *Florentia Iliberritana*, 2008, 9, pp. 337-376. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4118>
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Ángel Sánchez Guijón. Madrid: Alianza, 1979.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco José. «Guillén por Guillén» y «Aproximación a la poética de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1976*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

- GARRIDO, Andrés O. «La Teogonía de Hesíodo en la Poesía Juvenil de García Lorca». *Hispanic Review*, 2013, 4(81), pp. 439-465. <http://www.jstor.org/stable/43279298>
- GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- GULLÓN, Ricardo y José Manuel BLECUA. *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Estudios literarios, 1949.
- HOBBS, Thomas. «The Answer of Mr. Hobbes to Sr, Will Davenant's Preface before Gondibert». En DAVENANT, W. *Gondibert: An Heroic Poem*. Duke University Libraries, 1651, pp. 52-64.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford, UK: At the Clarendon Press, 1739.
- ILIE, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972.
- POZUELO YVANCOS, José María. *La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9x5>
- REAL RAMOS, César. «La raíz de «La diferencia» de Luis Cernuda: la visión mítica de la realidad». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 1990, 1/3(15), pp. 109-127. <http://www.jstor.org/stable/27741916>
- SILVER, Philip. «Cernuda, poeta ontológico». En HARRIS, Derek (ed.). *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. Biblioteca Virtual Universal, 2008.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212203226>

DEMÉTER Y LA REVISIÓN DE LOS MITOS CLÁSICOS: MADRES SOÑADAS Y MADRES COTIDIANAS EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN LENGUA INGLESA

Demeter and the Revision of Classical Myth: Dream Mothers and Everyday Mothers in Contemporary English Poetry

Cristina SALCEDO GONZÁLEZ
Universidad Autónoma de Madrid
cristinasalcedo26@hotmail.com

Recibido: 07/03/2022; Aceptado: 26/04/2022; Publicado: 00/00/2022

Ref. Bibl. CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ. DEMÉTER Y LA REVISIÓN DE
LOS MITOS CLÁSICOS: MADRES SOÑADAS Y MADRES COTIDIANAS EN LA
POESÍA CONTEMPORÁNEA EN LENGUA INGLESA. *1616: Anuario de Literatura
Comparada*, 12 (2022), 203-226

RESUMEN: Este trabajo investiga la presencia de la figura de Deméter en la poesía inglesa contemporánea, con el fin de identificar qué modelos de madre se ofrecen a partir del recurso al mito clásico de Deméter. Para ello, se analizan las fuentes clásicas que más importancia conceden al vínculo madre-hija, y cuya descripción de la madre imprime una huella imborrable en el imaginario occidental. Después, se estudian cuatro acercamientos al mito (uno ensayístico y tres literarios) que son representativos de las principales tendencias en la representación de Deméter en la poesía inglesa actual. A través del estudio de los mecanismos de recepción del mito clásico y de la representación de Deméter en cada ejemplo, se llega a la conclusión de que existen dos lecturas diferenciadas de Deméter (ya como la madre soñada, ya como la madre cotidiana), que hacen

referencia a dos formas distintas de entender la maternidad. En último término, se pone de manifiesto la capacidad del mito de Perséfone y Deméter para dar voz a la vivencia de las madres en épocas diferentes y bajo prismas diversos.

Palabras clave: Mitología clásica; Deméter; Recepción clásica; Representación; Maternidad; Poesía inglesa.

ABSTRACT: In this work I investigate the presence of the figure of Demeter in contemporary English poetry. The main objective is to gain an understanding of how the myth of Persephone contributes to creating different representations of the mother. Firstly, I study the classical sources that attach the utmost importance to the mother-daughter bond, and whose description of the mother has made an indelible mark on the Western imagination. Secondly, I analyse four different receptions of the myth (one essay and three poems), which prove to be very representative of the main trends in the representation of Demeter in English poetry written today. Through the study of the reception mechanisms of the classical myth and the representation of Demeter in each example, I identify two differentiated readings of Demeter (either as the dream mother, or as the everyday mother), which refer to two different ways of understanding motherhood. Ultimately, this study demonstrates the classical myth's capability and relevance to voice the experiences of the mother in different time periods, places, and situations.

Key words: Classical mythology; Demeter; Classical Reception; Representation; Motherhood; English poetry.

1. INTRODUCCIÓN¹

Este trabajo se pregunta por la percepción y la representación de la figura de la madre en algunas recreaciones contemporáneas del mito clásico de Perséfone y Deméter, con el fin de identificar y explicar qué ideas sobre la maternidad se invocan a través del relato antiguo. En primer lugar (apartado 2), se estudian algunos fragmentos del *Himno homérico a Deméter* y de la versión del mito que ofrece Ovidio en el libro V de sus *Metamorfosis*. Esos textos condicionan enormemente la manera de pensar sobre las madres y la maternidad en el mundo occidental. Además, constituyen el punto de partida de las relecturas que se analizan después y, entonces, permiten contextualizar el enfoque, el significado y los objetivos

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*» (PID2019-107253GB-I00) (2020-2023).

de las nuevas interpretaciones del mito. En segundo lugar (apartado 3), se analizan cuatro acercamientos al mito (uno ensayístico y tres literarios) que apuntan a dos tendencias diferenciadas en la manera de representar a la madre: Deméter como la madre soñada (3.1) y Deméter como la madre cotidiana (3.2). De la primera descripción, darán cuenta un texto de Adrienne Rich y un poema de Hilda Doolittle. Y de la segunda descripción (apartado 3.2), lo harán los poemas de Alicia Ostriker y Eavan Boland. En cada análisis, se seguirá el mismo procedimiento: estudio del tratamiento del mito clásico y de los mecanismos de recepción empleados y, en paralelo, identificación del perfil de Deméter y de los objetivos que persiguen esas nuevas descripciones.

Además de constituir acercamientos contemporáneos escritos en inglés, los textos seleccionados comparten las siguientes características: 1) tienen un interés específico en el tema de la maternidad y de los vínculos con los hijos, y utilizan el mito de Perséfone en el mismo sentido, a saber, para proporcionar su propia mirada acerca de la madre; 2) tienen objetivos revisionistas vinculados con la reivindicación y la representación de una voz –la de la madre– desempoderada y sufriente en la mayoría de las fuentes antiguas y en numerosas creaciones de nuestro tiempo. En último término, se demostrará que este mito no solo permite definir las relaciones que las madres establecen con sus hijas (y viceversa) en épocas diferentes, sino que, además, ayuda a reelaborar y repensar esos vínculos.

2. DEMÉTER EN EL MUNDO ANTIGUO: LA MADRE HEROICA, SUFRIENTE Y DESEMPoderada

Las versiones literarias del mito de Perséfone y Deméter en la Antigüedad son abundantes, debido a la popularidad de la que disfrutaban estas diosas en la cultura y la religión griegas. Son, asimismo, obras de diversa filiación genérica, con distintos enfoques y funciones. Algunos autores dedican textos completos a narrar el rapto, como el poeta anónimo del *Himno homérico a Deméter*, que rinde homenaje solemne a las dos diosas, o Claudiano en su poema mitológico, con un tono más admonitorio y didáctico. Otros incluyen la narración, pero le dan un menor desarrollo, al integrarla en otros relatos: tal es el caso de Apolodoro y Ovidio, este último desde un tono lúdico. También hay quien no narra los hechos míticos, sino que intercala breves menciones a la diosa, con el objetivo de solicitar

su generosidad o su benevolencia (Homero, Hesíodo y, más adelante, Virgilio)². Al margen de las orientaciones diferentes de estas versiones, en general se advierte que el mito posee un doble valor: por un lado, el rapto de Perséfone representa la experiencia de la novia griega que deja atrás la seguridad del hogar, para convertirse en esposa y empezar una nueva vida (Foley 1994, 81); a la luz de esta interpretación, el relato estaría encarnando el rito de paso de la mujer de la infancia (hija) a la madurez (esposa)³. Por otro lado, el mito también se interpreta como parte de una alegoría del ciclo anual de la tierra, que permanece estéril durante los meses en los que Perséfone vive en el inframundo como consorte de Hades y que florece cada primavera con su retorno a los brazos de Deméter.

Lo anterior certifica que el mito desempeña funciones satisfactorias dentro de las sociedades arcaicas en que opera: da respuesta a un fenómeno natural, a unos interrogantes compartidos por la sociedad, y explica las coyunturas de un individuo (la muchacha Coré), domesticando los miedos colectivos a partir de los conocimientos y valores vigentes en una comunidad determinada (Boulogne 1997, 209-220)⁴. Además de poner el acento en esos temas de gran importancia colectiva, en la mayoría de las fuentes clásicas se subraya la conexión fundamental entre Perséfone y Deméter y la tragedia que entraña la ruptura obligada de dicho vínculo (Salcedo González 2020, 34). Algunos autores llegan incluso a conceder la mayor importancia al tema mitológico de la relación maternofilial, explorando las implicaciones de un vínculo tan poderoso como idílico. Tal es el caso del autor anónimo del *Himno homérico a Deméter* (c. 640 a. C.) y de Ovidio en sus *Metamorfosis* (c. 8 d. C.), quienes describen la maternidad de manera

2. La variedad de versiones antiguas ha propiciado que se elaboren detalladas clasificaciones de los tipos de fuentes que han transmitido el mito. Un trabajo extenso y reconocido al respecto lo ofrece Richardson (1974), para quien las versiones más influyentes y representativas del relato de Perséfone deben atribuirse al autor anónimo del *Himno homérico a Deméter*, a Homero, Hesíodo, Baquilides, Virgilio, Apolodoro, Ovidio y Claudiano.

3. En relación con esta lectura, debe señalarse que hay escenas en vasos griegos donde la iconografía del rapto de Perséfone coincide con la de la boda griega, si bien es cierto que en la pintura sobre vasos de cerámica y en pintura mural también hay imágenes de rapto violento.

4. No puedo detenerme en el aspecto religioso y ritual del mito de Perséfone y Deméter, pero es importante señalar su conexión con las fiestas Tesmoforias y los misterios eleusinos. En las Tesmoforias, que rendían culto a Perséfone y Deméter, se propiciaba la fecundidad de los campos y la fertilidad de las mujeres. Los misterios de Eleusis, también consagrados a Deméter y Perséfone, auguraban a los iniciados una vida nueva en el más allá. Esas ceremonias eran fundamentales para la civilización griega antigua: organizaban la vida en sociedad y la dotaban de un elemento sagrado.

análoga, con base en un conjunto de ideas básicas que es preciso traer a colación ahora.

Para empezar, madre e hija mantienen una relación íntima e idílica, donde no hay conflictos o desencuentros (*H.Cer.*⁵. 4-6). Coré ocupa un lugar privilegiado en el mundo de los vivos: antes de que se produzca la abducción, la armonía que existe entre Perséfone y la naturaleza y entre Perséfone y su madre es palpable (*H.Cer.* 4-6; *Ov. Met.* V. 392-395). Pero Hades, «Huésped de muchos» (*H.Cer.* 9), interrumpe dicha armonía idílica al «raparla de mal agrado en su carro de oro» (*H.Cer.* 19; edición y traducción de José B. Torres Guerra 2001). Tras la experiencia iniciática en el reino de los muertos, Coré comienza a sucumbir, pues los recuerdos de su madre la atormentan sin cesar y un dolor agudo se apodera de ella (*H.Cer.* 430-435). Otra idea que se desprende de estas fuentes es que el amor entre madre e hija es recíproco: a ambas las embarga el dolor a causa de la separación forzada por Hades (*Met.* V. 395-400) y ambas celebran el reencuentro cuando este se produce finalmente: «Perséfone, de la otra parte, [cuando vio los hermosos ojos] / de su madre, [...] / se lanzó a correr, [y a su cuello cayó abrazándola]» (*H.Cer.* 387-389). Esta Perséfone prefiere la vida en el mundo de los vivos junto a Deméter y no asume de manera activa el control sobre los muertos (como sí lo ejerce de hecho en otras versiones clásicas, como las de Hesíodo u Homero).

Un dato que debe subrayarse es que, en estas fuentes, Deméter recibe un tratamiento amplio, desde el punto de vista de la caracterización del personaje y de las acciones que realiza a lo largo de la trama. En el *Himno homérico* y las *Metamorfosis*, Deméter es una madre bondadosa, protectora, sustentadora, que da crecimiento, fertilidad y alimento. Y que hace todo cuanto está en su mano para recuperar a la hija y forzar su regreso. Primero la busca sin descanso por toda la tierra (*H.Cer.* 40; *Ov. Met.* V. 439-450)⁶.

5. Las abreviaturas de los autores y textos clásicos siguen las propuestas del *Diccionario Griego-Español (DGE)* (<http://dge.cchs.csic.es/1st/1st4.htm>) o del *Thesaurus Linguae Latinae (TLL)* (<https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index>), según sean griegos o latinos.

6. El relato de peregrinación es particularmente conmovedor en las *Metamorfosis*, debido a su sencillez y a su capacidad para evocar sentimientos cotidianos con los que es posible empatizar de inmediato: «Entretanto, la hija es buscada en vano por su asustada madre en cada una de las tierras, en cada mar: no vio a aquélla ociosa la Aurora, que llega con sus húmedos cabellos, no la vio Héspero; ella encendió con sus dos manos teas inflamadas en el Etna y sin descanso las llevó a través de las tinieblas cubiertas de escarcha. Cuando de nuevo el nutricio día había oscurecido los astros, buscaba a su hija desde el ocaso del sol hasta su salida» (*Met.* V. 439-446; edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias).

Después se enfrenta a Zeus en un episodio ovidiano muy recordado donde le recrimina sus faltas y esgrime el siguiente argumento:

He venido suplicante ante ti, Júpiter, en defensa de mi sangre y de la tuya. Si es nula la influencia de la madre, que la hija conmueva a su padre y te suplico que no sea para ti de menor importancia la preocupación por ella porque ha nacido de mis entrañas. [...] ¡Soportaré que haya sido raptada con tal que la devuelva! Pues no es digna de un marido salteador tu hija, si ya no es mi hija. (*Ov. Met.* V. 509-533)

Tras haberlo intentado todo, la Deméter de Ovidio juzga que lo más eficaz es herir el orgullo de Zeus. Entonces, apela a la noción del honor y la defensa de «la sangre», así como a la indignidad que supone que la hija del padre de los dioses sea robada y se case con un «marido salteador». Otra idea que se extrae del enfrentamiento con Zeus tiene que ver con el desempoderamiento de la madre, pues, aunque esta ofrece resistencia hasta el final, Deméter se ve obligada a reconocer que la influencia de una madre es nula, que sus deseos siempre van a tener menor prioridad que los de los padres y maridos. En efecto, esto es lo que ocurre al final de la versión de Ovidio: la hija regresa a casa, pero con las condiciones impuestas por Zeus, que es quien fija el periodo de tiempo que Perséfone deberá permanecer con la madre y con el marido (*Ov. Met.* V. 509-533). En este punto, el *Himno homérico a Deméter* y la versión de Ovidio presentan diferencias notables, porque en uno y otro caso la autoridad atribuida a Deméter es distinta.

En el *Himno*, se muestra claramente que la diosa madre no solo ofrece resistencia hasta el final, sino que, además, tiene más poder de decisión y de negociación que en la versión ovidiana. Para empezar, al averiguar que el rapto se ha producido con el beneplácito de Zeus, se indigna con los dioses, abandona su legítimo puesto entre los inmortales y, tomando la apariencia de una mujer anciana, emprende un viaje que la conduce a la ciudad de Eleusis (*H.Cer.* 101). La condena explícita de Deméter es ya un signo de que su poder es enorme. Pero eso no es todo, pues en el *Himno a Deméter* (305-314), la pérdida de la hija provoca que Deméter desatienda sus labores propias como diosa protectora del grano y de la agricultura y que se desate entre los mortales una terrible hambruna. Dicha carestía (perniciosa para los mortales y también para los dioses, que se han quedado sin sus sacrificios) impele a Zeus a la acción:

El padre a los bienaventurados dioses que siempre existen,
a todos, envió uno tras otro; y yendo por turnos
la llamaban y le daban muchos dones preciosos,
[...]
más nadie pudo convencer su corazón ni su mente,

[...]

Nunca, decía, al perfumado Olimpo
 subiría, nunca el fruto de la tierra haría brotar,
 hasta ver con sus ojos a su hija de hermoso rostro.
 (*H.Cer.* 325-333)

La determinación que ha tomado Deméter es definitiva e inamovible. Bien lo sabe Zeus, quien decide enviar a Hermes ante Hades, para explicarle la situación y suplicarle que devuelva a Perséfone (*H.Cer.* 334). En el inframundo, Hades parece acceder a las demandas de Zeus; sin embargo, tiende una trampa a Perséfone y, antes de dejarla marchar, le da a comer un grano de granada (*H.Cer.* 372, 412-413)⁷. La ingesta de esta fruta tiene el efecto de unirla para siempre al mundo de los muertos⁸. Una vez que es sabido que Perséfone ha tomado alimento en los infiernos, se hace preciso llegar a una solución de compromiso y fijar el periodo de tiempo que la joven deberá permanecer con la madre y con el marido. En el *Himno a Deméter* (464), Zeus concede un reparto que beneficia claramente a Deméter, a saber, una estancia de dos tercios en la tierra y uno en los infiernos, lo que contrasta bruscamente con el reparto salomónico que se hace en Ovidio (*Met.* V. 565-567). En definitiva, las versiones del mito que ofrecen el autor anónimo del *Himno* y Ovidio comparten algunos rasgos (p. ej., la descripción del vínculo idílico entre madre e hija), pero se diferencian claramente en el poder atribuido a Deméter, puesto que en el *Himno*, Zeus se ve obligado a ceder ante la furia de Deméter, y Perséfone habría vuelto para siempre a la tierra, de no haber sido porque ha consumido los granos de granada. En cambio, en Ovidio, la madre se ve obligada a acatar la decisión de Zeus desde el principio, de modo que su poder de negociación y de decisión se ve reducido. En este sentido, y teniendo en cuenta la distancia entre una y otra fuente, parece claro que la versión de Ovidio

7. En el *Himno a Deméter* se ofrecen dos versiones divergentes del episodio: la del narrador (vv. 371-372), donde la hija acepta el manjar que Hades le ofrece, y la que Perséfone refiere a su madre tras el reencuentro (vv. 412-413). Perséfone, en desacuerdo con el relato del narrador, subraya la violencia de Hades y la involuntariedad de la ingesta. La crítica ha interpretado ese hecho como una inconsistencia del relato. También como una mentira de Perséfone, que estaría justificándose ante su madre (Torres Guerra 2001, 108).

8. Frazer (2013, 39-41) alude a la creencia, difundida más allá de la civilización griega, de que comer junto a los muertos implica vincularse al inframundo y de que ese vínculo, a su vez, dificulta el regreso al mundo de los vivos (*H.Cer.* 464; *Ov. Met.* V. 530-532). En atención a esta creencia, Zeus dispone que Perséfone solo podrá recuperar su vida anterior si no ha probado alimento infernal.

es revisionista con respecto a la del *Himno*, sobre todo en lo referente al papel de la madre y a la influencia sobre la hija.

Se ha constatado que la autoridad de la Deméter del *Himno* es mucho mayor que la de las *Metamorfosis*. Sin embargo, desde una perspectiva de género actual, la maternidad, tal y como la describen esas fuentes clásicas, resulta una experiencia poco apetecible y ligada indisolublemente al sufrimiento. Por un lado, llama la atención que la autoridad de Deméter en el panteón griego no disuade a Hades de raptar a Perséfone: el rey infernal sabe que la abducción es un procedimiento válido en la creación de alianzas matrimoniales y que, en consecuencia, cuenta con la autorización de Zeus (jefe de todos los dioses y padre biológico de Perséfone). Por otro lado, Deméter pone en riesgo la propia salud y la de los mortales, vaga sin descanso por toda la tierra y finalmente se ve obligada a acatar la decisión de Zeus (en menor medida en el *Himno*). Asimismo, subyace la idea de que el sufrimiento de Deméter es heroico y productivo, porque da comienzo al ciclo de las estaciones: la pena que siente por la ausencia de la hija la conduce a desatender sus trabajos de fertilización de los campos (es el inicio del invierno); con el regreso de Perséfone, Deméter recupera el ánimo y retoma sus responsabilidades (es la llegada de la primavera). En suma, se naturaliza la pena y el sacrificio de la madre, quien debe perder a la hija para que la joven, junto con la naturaleza, pueda madurar en un ciclo eterno.

La afirmación anterior cobra sentido pleno desde una perspectiva de género actual, que es la que adoptan las escritoras que estudiaré en el apartado 3. Para entender el alcance y los significados de esas relecturas de Perséfone y su historia, es necesario recordar el contexto originario del relato y las funciones sociales y colectivas que desempeñó en ese contexto: función explicativa (ciclo de las estaciones y origen de la agricultura) y función preparatoria orientada a ayudar a las hijas a transitar el camino que las llevaría del hogar materno al mundo exterior, resolviendo las tensiones entre el mundo doméstico y el público, inocencia y madurez, dependencia e independencia. Pues bien, en los trabajos que se van a analizar a continuación, se descartan las funciones originales (colectivas) del mito e, impulsados por el mito romántico de las experiencias del individuo, se explora su dimensión individual y de género, con el fin de incorporar las experiencias y las voces de las mujeres. Es en ese contexto donde se responde con entusiasmo a la imagen tradicional (y ligada a las fuentes antiguas) de Deméter, con creaciones orientadas a celebrarla, matizarla o a actualizarla.

3. LA REVISIÓN DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN EL MUNDO ANGLOSAJÓN: DEMÉTER Y LAS NUEVAS MADRES⁹

En un trabajo indispensable para la crítica literaria feminista de los años ochenta, Adrienne Rich (Maryland, 1929-California, 2012) anima a abordar la mitología clásica desde un punto de vista femenino o feminista, para entender «the assumptions in which we are drenched» (Rich 1972, 18). En su juicio, las revisiones de la mitología no se hacen con propósitos eruditos o académicos, y ni siquiera pueden considerarse un acto de rebeldía. Es supervivencia básica para las mujeres, una manera de entender las normas y modelos de identidad, acción y comportamiento, un procedimiento orientado a conocerse a sí mismas. Esta es la premisa en la que se apoyan este y otros muchos acercamientos revisionistas a la mitología que se ofrecen a lo largo del siglo XX.

Irrumpe con gran pujanza una generación de escritoras que aspira a cuestionar la universalidad del punto de vista masculino en el discurso poético y mítico. Cuando se acercan a los mitos clásicos, lo hacen con el propósito de reconstruir la tradición mítica heredada, de reescribir y subvertir el modo en que las historias de las mujeres han sido representadas; es, en definitiva, un ejercicio colectivo orientado a desenterrar y reivindicar la autenticidad de la voz femenina, una voz carente de tradición propia. Esta labor de «translation, transcription, stitchery, re-vision and re-creation» (Gilbert y Gubar 1979, 45-93) ha sido referida de formas diferentes; un concepto útil es el de «revisiónismo mitopoético», de Alicia Ostriker (1982), que hace alusión a la «reconstrucción de los mitos», una tendencia sobresaliente en la literatura escrita por mujeres. En línea con las reflexiones de Gubar (1979, 310), si existe eso que algunos llaman «tradición literaria femenina» o «literatura de mujeres», entonces estará impulsada en parte por el ánimo de articular (en los sentidos de «redescubrir» y «reinventar») una realidad en clave femenina.

En ese momento, las lecturas feministas y de género del mito de Perséfone no tardan en aparecer. Impulsada principalmente por mujeres, esta corriente amplía los temas de género apuntados, por primera vez, a mediados del siglo XIX (Louis 2009, 34), y los catapulta atendiendo, eso sí, a las nuevas preguntas y preocupaciones (p. ej. maternidad, sororidad femenina, etc.). El número de recreaciones que se ofrecen en el mundo anglosajón, así como la diversidad de los temas tratados, dan buena cuenta de la relevancia

9. Las citas de los textos en inglés se traducen, recurriendo, siempre que es posible, a una edición en español, la cual se incluye en el listado de referencias bibliográficas.

que adquiere el relato de Perséfone en ese contexto (Bijelić 2017, 5). Un último dato que merece la pena apuntar es que todas esas revisiones se hacen al calor del mito romántico de las experiencias del individuo y están agujoneadas por la necesidad de vehicular la subjetividad del yo femenino. Esto marca un hecho diferencial con respecto al enfoque y las funciones de los mitos clásicos en su contexto original (recuérdese el apartado 2). En el siglo XX, el mito de Deméter y Perséfone ofrece a las mujeres un vehículo de expresión de su propia vivencia en tanto que hijas y madres, y en tanto que mujeres en procesos de transformación¹⁰. Y también proporciona un medio a través del que reflexionar acerca de las discrepancias que existen entre el modo en que ellas se experimentan a sí mismas y cómo esa misma experiencia ha sido definida cultural y socialmente. El mito sirve, entonces, para redefinir, reafirmar y celebrar la subjetividad femenina, así como los procesos de transformación y crecimiento de las mujeres (Gubar 1979, 305). Y es el ejercicio de redefinición de la figura de la madre/Deméter lo que constituye el hilo conductor de todas las reescrituras que se estudiarán en los apartados 3.1. y 3.2.

3.1. *La madre soñada, todopoderosa e invencible: el vínculo que te salva*

En buena parte de los trabajos revisionistas del siglo pasado, a Deméter se la representa como un símbolo de la fortaleza y el empeño de las madres en general. El influyente texto de Rich sobre maternidad, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution [Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución]* (1976), es fundamental a la hora de fijar y difundir esa percepción de la diosa madre.

En *Of Woman Born* no se ofrece una reescritura del mito de Perséfone y tampoco se estudia el mito directamente. El relato antiguo sirve a Rich como punto de partida para abordar algunos temas candentes en los movimientos feministas de la Segunda Ola –y, en concreto, en el feminismo de la diferencia–¹¹, donde su pensamiento tiene una gran acogida (Simo-

10. La historia de Perséfone desempeña un papel esencial en el desarrollo de la identidades femeninas, tal y como ha señalado Gubar (1979, 302): «It is possible to view [Persephone] as the central mythic figure for women, a counterpart to Oedipus who plays such a significant role for male identity and culture. Few other myths have so attracted women writers».

11. El feminismo de la diferencia se apoya en las consabidas dicotomías entre mujer/naturaleza y hombre/cultura, y enaltece lo femenino (la esencia de las mujeres) frente a lo masculino (lo esencial de los hombres), para revertir la jerarquía implícita en el binomio hombre/mujer. No hay duda del carácter esencialista y, por tanto, limitante de esta postura;

nis Sampedro 2012, 28-29). De manera específica, la autora reivindica la necesidad de recuperar (y representar) la relación entre una madre y su hija, una relación que, aunque poderosa y fundamental para la religiosidad griega antigua, ha perdido reconocimiento y vitalidad en el mundo actual (Rich 1976, 237-240). Con este propósito, estudia la más antigua y conocida imagen de esa relación, la que ofrece el *Himno homérico a Deméter*¹², y llega a la conclusión de que

Each daughter, even in the millennia before Christ, must have longed for a mother whose love for her and whose power were so great as to undo rape and bring her back from death. And every mother must have longed for the power of Demeter, the efficacy of her anger, the reconciliation with her lost self. (Rich 1976, 237-240)¹³

A Rich, la conmueven la pasión y el compromiso de la Deméter del *Himno*, que son indiscutibles y los hemos constatado en el apartado 2. Esos elementos la convierten en un referente, en «paradigma del duelo materno, pero también del poder inmenso de ese duelo, que puede convertirse en una fuerza peligrosa y temible» (Morales Ortiz 2007, 36). El *Himno homérico a Deméter* registra, además, «the mother-daughter passion and rapture» (Rich 1976, 237-240), esto es, el amor desmedido que fluye entre madres e hijas, y, en particular, la pasión y el compromiso de Deméter. Es la furia de Deméter, insiste Rich (1976, 240-243), la que hace posible el milagro del regreso de Perséfone. En *Of Woman Born*, el triunfo de la madre es total, porque Deméter no se somete a los dictados del padre y, sobre todo, porque consigue traer de vuelta a la hija de manera incondicional. Es en este aspecto donde Rich se aleja de la versión del *Himno*. Recuérdese que

ahora bien, esas inquietudes por definir la esencia de las mujeres y por desarrollar y preservar una cultura femenina son las que en gran parte establecen las condiciones necesarias para la recuperación del mito de la Diosa. La evolución del feminismo de la diferencia puede verse en Hernández Piñero (2010).

12. El *Himno* es la única fuente clásica que concede todo el protagonismo a la madre y su hija. Prueba de ello, y esto es algo que ha estudiado Foley (1994, 118-137), es que la estructura de ese texto se construye con base en los hechos que les suceden a ellas: primero, la separación y la búsqueda; después, el reencuentro (Foley 1994, 126). Su vínculo irrompible, las consecuencias de la separación forzosa y la influencia de la furia de la madre dejaron una huella indeleble en el imaginario colectivo.

13. «Cada hija, aun en los milenios anteriores a Cristo, debe haber deseado una madre cuyo amor y poder fueran tan grandes como para anular los efectos de la violación y rescatarla de la muerte. Y cualquier madre habrá deseado el poder de Deméter, la eficacia de su cólera y la reconciliación con su yo perdido» (Rich 1976, 315; edición y traducción de Ana Becciu, 2019).

en esa fuente la ira de Deméter es muy eficaz: Zeus acepta las condiciones de Deméter (volver a ver a su hija) y este llega incluso a rogar a Hades que deje marchar a Perséfone. Sin embargo, Hades da a comer a Perséfone unos granos de granada, y esa ingesta sella el vínculo de la diosa con el inframundo. Perséfone se ve obligada a regresar al submundo el tiempo determinado por Zeus, quien es el encargado de establecer esa solución de compromiso entre Hades y Deméter. Es decir, que en el *Himno* el triunfo de la madre es parcial, por la trampa que Hades tiende a la hija y porque Zeus termina desempeñando una función mediadora en una agresión que él había respaldado. La Perséfone de *Of Woman Born*, en cambio, regresa a la tierra para siempre: se omite, por lo tanto, la fatídica ingesta de la granada (y sus terribles consecuencias para Perséfone). Pero, sobre todo, se omiten los puntos flacos de la Deméter de Ovidio (su dolor, su renuncia y sometimiento), y se intensifican o exageran aquellos elementos que refuerzan la idea de la madre como un ser invencible.

Algunas estudiosas han criticado duramente esta lectura, porque les parece que peca de sentimentalismo y optimismo. Así, por ejemplo, para la filósofa estadounidense Mary Daly (1978, 40-41), el mito narra una «mutilación primordial»: no hay consuelo o crecimiento posibles para la madre; Zeus decide el reparto del tiempo de Perséfone, y Hades pasa a poseerla. También se ha apostillado en esta línea que la descripción de Rich abunda en el mito de la maternidad feliz y en la idea asentada de que las madres tienen capacidades innatas para cuidar a los hijos. Todas estas reflexiones, que se ofrecen en el siglo pasado al calor del revisionismo mitológico y de los movimientos feministas de la Segunda Ola, empapan el mito de sensibilidades que están ausentes en las fuentes clásicas. De tal modo, el relato antiguo se pone al servicio de la exploración de las experiencias de las mujeres de la época, cumpliendo una función fundamental en el desarrollo de sus identidades como madres (Deméter) e hijas (Perséfone).

La imagen de Rich a propósito de Deméter, y del vínculo soñado con su hija, no es novedosa. Para muestra, el monólogo dramático «Demeter» [«Deméter»] (1921), de la escritora modernista Hilda Doolittle (más conocida por sus siglas: H. D.) (Pensilvania, 1886-Zúrich, 1961)¹⁴. Este poema no constituye

14. Un dato importante a propósito de H. D. es que, aunque no llegó a graduarse, estudió un tiempo en la prestigiosa Bryn Mawr College, una de las primeras universidades para mujeres, afamada por haber favorecido el acceso a la lengua, la cultura y la literatura clásicas. En esa universidad, H. D. obtuvo una base sólida acerca del mundo antiguo, además de un vasto conocimiento sobre los mitos clásicos, que después utilizaría en sus creaciones. Recuérdese en este sentido que, en su producción lírica, H. D. construye un panteón de mujeres mitológicas y da voz a las historias y experiencias que han permanecido enterradas

una recreación del mito clásico de Perséfone o un «trasplante» (en terminología de Hardwick, 2003) de los personajes antiguos en los contextos modernos. H. D. sitúa a Deméter en el contexto original e imagina otro discurso para la diosa, otra respuesta derivada de los acontecimientos que se describen en el mito¹⁵. Pese al decorado de inspiración clásica, la nueva función que el mito de Perséfone desempeña en el poema no está ligada a sus objetivos tradicionales (explicar la realidad natural o preparar a las niñas en el viaje al mundo exterior), sino que, como ocurría en el texto de Rich, viene determinada por la necesidad de articular una voz femenina y unas vivencias en clave de género. De nuevo, las aspiraciones revisionistas, que son definitorias de buena parte de las artes y la cultura del siglo XX, condicionan el enfoque con que se lee el mito y la interpretación de los acontecimientos míticos.

En primera persona y con un tono contundente, Deméter declara su gran poder («I am greatest and least»; v. II. 18); seguidamente, da voz a la furia que le provoca constatar que se ha impuesto un orden masculino, belicista, competitivo y, en sus palabras, inútil: «men, fires, feasts, temple steps – useless» [«hombres, fuegos, fiestas, escalinatas del templo – inútiles»] (H. D., 1921: v. I. 9; la traducción es mía). Hace un llamamiento para que cesen «the tales that speak / of the death of the mother» [«los cuentos que hablan / de la muerte de la madre»] (H. D., 1921: vv. I. 5-7; la traducción es mía), esto es, las historias sobre la muerte, el sufrimiento y la subordinación de las madres (piénsese en el sufrimiento de la Deméter del *Himno* y de las *Metamorfosis*). La Deméter de H. D. no acepta el orden social establecido, que la influencia de las madres sea nula, porque no está de acuerdo con sus principios y defiende una sociedad matriarcal atenta a los intereses de las mujeres y, sobre todo, de las madres. En los últimos versos del poema, compara sus brazos robustos y maternales, que protegen a Perséfone, con las manos crueles e implacables de Hades (vv. I. 10-12); y afirma que el amor que siente por su hija es más poderoso que la pasión lasciva de del dios infernal: «Ah, strong were the arms that took / (Ah, evil the heart and graceless), / but the kiss was

a lo largo de la historia de la literatura. A través de la labor de revisión y reescritura, H. D. consigue articular una realidad enteramente femenina: en los poemas breves «Circe» (1921) y «Cassandra» (1924), H. D. representa a la mujer como bruja; en «Demeter», «Leda» (1921) y «Thetis» (1921), la escritora ofrece representaciones diversas de la figura de la madre; en «Calypso», «Helen» y «Eurydice», explora las facetas de amante y esposa. Friedman (1981) y Ostriker (1982) han abordado de manera exhaustiva el «revisionismo mitológico» de H. D. Véase Salcedo González (2020) para profundizar en las estrategias revisionistas de la autora.

15. H. D. no acude a ningún texto clásico en concreto, sino que se sirve de la descripción más extendida de Deméter y los hechos míticos. Con todo, y dada su formación clásica, es probable que la autora esté familiarizada con las fuentes antiguas que narran el mito de Perséfone.

less passionate!» [«¡Ah, fuertes fueron los brazos que tomaron / (ah malvado, el corazón y sin gracia), / pero el beso fue menos apasionado!»] (H. D., 1921: vv. I. 10-12; la traducción es mía). Se trata de una reivindicación del amor materno y del vínculo maternofilial (Perséfone-Deméter), frente al amor erótico y el vínculo conyugal (Perséfone-Hades).

Los principios matriarcales expuestos por la Deméter del poema remiten a las ideas revolucionarias expresadas por Johann Jakob Bachofen en su influyente trabajo, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* [*El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*] (1861). En él, Bachofen argumenta que el matriarcado es la forma más antigua de estructura social; y, lo más relevante para este trabajo, convierte a Deméter en la figura que mejor encarna los valores de las sociedades primitivas de mujeres. Pero eso no es todo, pues también utiliza el término *demetriaco* para hacer referencia de manera general al matriarcado, lo que implica una relación directa entre el mito de Perséfone y Deméter y el principio matriarcal que se adscribe a las sociedades primitivas (Bachofen 1987, 51-62).

En conclusión, aunque la voz poética en «Demeter» está anclada en el mundo antiguo y comparte el tono, la emoción y la disposición de la madre nutricia, Deméter aparece como una voz autorizada, y con una experiencia y sensibilidad especiales, para proyectarse en el presente, exponer las ideas novedosas sobre el matriarcado, condenar la subordinación y el menosprecio de las madres y hablar en nombre de las mujeres de principios del siglo xx.

Esa idealización del amor y de la fortaleza maternas, que cobra fuerza al abrigo del feminismo de la diferencia, es muy poderosa y se manifiesta con toda vigencia en los productos culturales que consumimos hoy. *Ay mamá* (2021), la canción compuesta e interpretada por Rigoberta Bandini, que se quedó a las puertas de representar a España en el festival de Eurovisión en 2022, abunda en la descripción de la madre soñada que es capaz de enfrentarse a cualquier obstáculo para salvar a los hijos. Y no solo a los hijos propios; en esta canción, las madres podrían, si se lo propusieran y se aliaran, acabar con la guerra y reconducir el destino de la humanidad. Los superpoderes maternos –como la sangre, el parto, las comidas o el pecho– las ayudarían en su cometido humanitario. Aunque no hay una alusión literal a la figura de Deméter, se evoca un ideal de madre que recuerda a Deméter y sus responsabilidades nutricias y benefactoras con los seres humanos. La mirada de *Ay mamá* acerca de la maternidad es atractiva, porque concede todo el poder –y el futuro– a las madres, como ya hicieran H. D. o Rich en sus lecturas revisionistas; pero, al mismo tiempo, es una representación que incurre en algunos estereotipos y binarismos de género muy asentados: en la

canción, las madres sangran (fertilidad) y dan a luz (maternidad), de modo que la identidad de madre depende casi exclusivamente del hecho biológico, lo que deja poco margen a otras maternidades o modelos de familia, más allá del ideal (y la norma) de la maternidad biológica y la familia bioconyugal¹⁶.

3.2. *Madres cotidianas: relaciones intensas y conflictivas*

La poeta y estudiosa Alicia Suskin Ostriker (Nueva York, 1937-) se ha labrado una voz propia dentro del panorama contemporáneo de crítica y literatura en lengua inglesa. Su erudición en poesía de mujeres quedó demostrada en sus dos trabajos críticos indispensables, *Writing Like a Woman* (1983) y *Stealing the Language; The Emergence of Women's Poetry in America* (1986). Ha publicado doce volúmenes de poesía y no ha sido inferior el número de galardones que ha recibido a lo largo de su carrera. El último, en 2018, la elevó a la categoría de poeta laureada de la ciudad de Nueva York (New York State Poet). Algunos de los temas seña de identidad de esta autora son la maternidad, los vínculos entre mujeres, las identidades y subjetividades femeninas y los límites y posibilidades de un lenguaje femenino. Sin olvidar que Ostriker tiene un doctorado en Literatura inglesa y también se ha dedicado a la enseñanza universitaria. En sus creaciones, se percibe un conocimiento exhaustivo de la teoría literaria y un interés especial en los mitos clásicos, que ha leído desde su niñez y que utiliza profusamente como lenguaje de expresión y creatividad.

El poema breve «Demeter to Persephone» [«De Deméter a Perséfone»], incluido en la colección de poesía *The Book of Seventy* (2009), encaja finalmente con los intereses temáticos de Ostriker, además de con el tono llano y sencillo que es marca de estilo de la autora. Al mismo tiempo, ofrece un ejemplo paradigmático de la segunda representación de Deméter en la que quiero detenerme: madres cotidianas. En «Demeter to Persephone», una madre (que en seguida identificamos con la figura de Deméter por el título del poema) toma la palabra para contarle a su hija, pues Perséfone es la verdadera interlocutora del poema, lo que sintió cuando la vio aparecer después de que hubiera pasado un tiempo alejada de ella. El paralelismo con el episodio clásico del reencuentro entre Perséfone y Deméter es directo¹⁷:

16. Para ahondar en algunas representaciones menos ortodoxas de la figura de la madre, véase Ana González-Rivas Fernández (2022), que ha estudiado la recepción del mito de Lamía, arquetipo de madre monstruosa, en el cómic.

17. No hay duda de que Ostriker utiliza el mito clásico de Perséfone como el motor de inspiración de su poema; sin embargo, la autora no ha declarado de qué versiones en

I watched you walking up out of that hole

All day it had been raining
in that field in Southern Italy

rain beating down making puddles in the mud
hissing down on rocks from a sky enraged

I waited and was patient
finally you emerged and were immediately soaked

you stared at me without love in your large eyes
that were filled with black sex and white powder

but this is what I expected and when I embraced you
Your firm little breasts against my amplitude

Get in the car I said
and then it was spring
(Ostriker 2009, vv. 1-13)¹⁸

Algunos de los ingredientes clásicos del reencuentro entre Perséfone y Deméter están presentes en esta versión (el abrazo entre madre e hija, la restauración del ciclo de las estaciones); no obstante, la idea principal a la que apunta la relectura está relacionada con los vínculos familiares y los cambios etarios de la hija, y no con los cambios naturales o la función preparatoria que describe el mito antiguo. Se advierte, entonces, un cambio de enfoque y, por lo tanto, un cambio de interpretación de los hechos míticos.

Quien habla no es una diosa y los hechos que refiere no son míticos o trascendentales. El yo poético encarna a muchas otras madres de la vida diaria y de nuestra actual civilización occidental («in that field in Southern

concreto se sirve. Por el protagonismo que concede a la figura de la madre y a la relación madre e hija, podría argumentarse que está respondiendo a una tradición de relecturas del mito que ya tiene largo recorrido y a cuyos exponentes he dedicado tiempo en este trabajo. Las reelaboraciones de Rich y H. D. constituyen recepciones intermedias muy influyentes que estarían condicionando las lecturas posteriores que se hacen del mito de Perséfone.

18. «Te vi salir de ese agujero / Había estado lloviendo todo el día / en aquel prado al sur de Italia / la lluvia golpeando y haciendo charcos en el barro / silbando contra las rocas desde un cielo enfurecido / Esperé y fui paciente / al final apareciste y te empapaste de inmediato / me miraste sin amor en tus ojos grandes / estaban llenos de sexo negro y polvos blancos / todo eso ya me lo esperaba cuando te abracé / *Tus pechos firmes contra mi cuerpo vasto* / Dije «Sube al coche» / y entonces llegó la primavera» (Ostriker 1937, vv. 8-9, 10-11; la traducción es mía).

Italy»; v. 3). No solo por los sentimientos cotidianos que describe (enfado, decepción...), sino por los objetos que acompañan a esas descripciones (el coche, el maquillaje...). Las alusiones al sexo negro, los polvos de maquillaje o el cuerpo de la hija incardinan la escena en el ámbito de lo cotidiano, lo terrenal y, en concreto, los conflictos familiares. El reproche de Deméter no se encauza en este caso hacia la reivindicación más trascendental o la propuesta ambiciosa de un orden social nuevo, como se advertía en el poema de H. D., y se lee entre líneas que el conflicto ha surgido por alguna decisión que ha tomado la hija recientemente. Las referencias al cuerpo empapado de Perséfone («finally you emerged and were immediately soaked»; v. 7) y al barro («rain beating down making puddles in the mud»; v. 4) apuntan al campo semántico de la suciedad y la impureza. Sugieren que la experiencia en el agujero (¿el inframundo?) ha transformado a la hija por completo, física y emocionalmente. Y que el vínculo maternofamiliar también ha sufrido cambios, al menos en la opinión de la madre, que es la que ofrece Ostriker: «you stared at me without love in your large eyes» (v. 8). La madre observa, evalúa y autoriza o desautoriza el comportamiento de su hija. En el pasaje, establece una diferencia fundamental entre la firmeza del cuerpo de Perséfone y las amplias formas del suyo («*Your firm little breasts against my amplitude*»; v. 11). Quizá esa distancia sea el principal obstáculo entre ambas, creado por la madre y percibido y lamentado por la hija.

En el plano de las relaciones cotidianas, el mito de Perséfone evoca el rito de paso de una mujer joven a la madurez; y permite abordar los conflictos que pueden surgir en ese momento, así como las posibles respuestas por parte de las madres y las hijas de toda época. Se ponen de manifiesto los objetivos que persigue la reelaboración de Ostriker: vehicular la experiencia de la madre a través de la revisión de un mito centrado en esa figura. Se trata de un objetivo muy diferente al que inspiró la creación del mito de Perséfone y Deméter en el mundo antiguo (recuérdense sus funciones sociales y colectivas).

La profesora y escritora irlandesa Eavan Boland (Dublín, 1944-Dublín, 2020)¹⁹ ofrece su propuesta revisionista en el célebre poema «The Pomegranate» [«La granada»] (de la colección *In a Time of Violence*, 1994)²⁰.

19. Como en el caso de Ostriker, el perfil investigador y docente de Boland se hace notar en sus obras. No menos importante es el gusto de esta autora por los mitos clásicos, que ella misma ha declarado en diversas entrevistas, y, sobre todo, por los personajes femeninos de la mitología.

20. Pueden distinguirse dos líneas temáticas en la producción poética de Boland: 1) la identidad nacional irlandesa y el papel de las mujeres en la historia de Irlanda; 2) la vida cotidiana de las mujeres y las dificultades a las que se enfrentan las poetisas en el ámbito de la creación literaria, claramente dominado por hombres. Entre sus creaciones más aplaudidas,

Al igual que la voz poética de Ostriker, la de este poema describe problemas cotidianos que involucran a una madre y su hija, desde el punto de vista de la madre²¹. Esta da detalles acerca de un episodio reciente, centrándose en los pensamientos que la embargaron y en la decisión que finalmente tomó. Adopta para ello un tono confesional e íntimo que contrasta bruscamente con el tono elevado de la Deméter que habla en el poema de H. D.:

I walked out in a summer twilight
searching for my daughter at bed-time.
When she came running I was ready
to make any bargain to keep her.
[...]
But I was Ceres then and I knew
winter was in store for every leaf
on every tree on that road.
Was inescapable for each one we passed.
And for me.
(Boland 1994, vv. 13-16, 19-22)²²

Es evidente que quien habla no es Deméter, la diosa griega de la agricultura. El yo poético no está imitando a la Deméter de las fuentes clásicas, como suele ser habitual en el monólogo dramático (véase el monólogo dramático de H. D.), y su horizonte espaciotemporal es muy distinto, como se desprende de los siguientes versos:

I climb the stairs and stand where I can see
my child asleep beside her teen magazines,
[...]

se encuentran las colecciones de poemas *In a Time of Violence* (1994) y *Domestic Violence* (2007). En 2016 es elegida nuevo miembro de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias (American Academy of Arts and Sciences) y en 2017 recibe el Premio Bob Hughes a la trayectoria literaria (Bob Hughes Lifetime Achievement Award).

21. En sintonía con Ostriker, Boland no especifica qué versión del mito está utilizando. Con todo, el hecho de conceder todo el protagonismo al vínculo madre-hija y a la figura de la madre aboca a incluirla en una tradición de lecturas del mito centradas en ese tema. Dicha tradición, formada por Rich y H. D., entre otras, estaría funcionando como un punto intermedio de recepción, sobre la base del cual Boland estaría ofreciendo su propio punto de vista.

22. «Después de una noche de verano salí / a buscar a mi hija para meterla en la cama. / Cuando por fin llegó corriendo, yo estaba dispuesta / a hacer cualquier cosa para conservarla. / [...] / Pero entonces yo era Ceres y sabía / que, en aquel camino, a cada hoja de cada árbol / le llegaría el invierno. / Que era ineludible para cuantos por él pasáramos. / Y también para mí» (Boland 1994, vv. 13-16, 19-22; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997).

The suburb has cars and cable television.
The veiled stars are above ground.
It is another world.
(Boland 1994, vv. 25-26, 43-45)²³

Las referencias a los tebeos de Perséfone o a la televisión por cable incardinan la acción en el presente y en unas condiciones socioculturales concretas. La misma voz poética hace hincapié en que «este es otro mundo» («It is another world»; v. 45). Un elemento llamativo es que, aunque la madre es consciente de la brecha espaciotemporal que la separa del referente antiguo, se identifica plenamente con Deméter y con su historia de pérdida y separación, como se refleja en la afirmación «But I was Ceres then and I knew» (v. 19).

Quien habla es una mujer corriente que se acuerda convenientemente del mito clásico y utiliza esa información para entender mejor los cambios y comportamientos de su hija, pero también sus propias respuestas ante esos cambios. La madre equipara las acciones de su hija con las de Perséfone e invoca el elemento que ha generado el conflicto en ambos contextos: la granada²⁴. Con esta alusión («The pomegranate! How did I forget it?»; v. 28), se evocan las asociaciones simbólicas que esa fruta ha ido acumulando a lo largo de los siglos. En la Grecia antigua, la granada es símbolo de fecundidad y es el atributo de Hera (diosa de la familia, el matrimonio, la maternidad y las mujeres) y Afrodita (diosa de la belleza, la sensualidad y el amor). En el mundo romano, el tocado de las novias romanas estaba hecho con ramas de granado, lo que simbolizaba la futura reproducción y la (esperable) fertilidad de la novia. En el contexto del mito de Perséfone, la granada también simboliza la muerte y el mundo de ultratumba. Piénsese, además, que los granos de granada tienen un color y una forma semejantes a las gotas de sangre (Torres Guerra 2001, 33). Igualmente, impulsado por la mística cristiana, la granada encarna el placer sexual y señala un peligro

23. «Subo las escaleras y me paro donde puedo ver / a mi hija dormida junto a sus tebeos, / [...] / El barrio tiene coches y televisión por cable. / Las veladas estrellas vacilan sobre el suelo. / Es otro mundo» (Boland 1994, vv. 25-26, 43-45; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997).

24. «The pomegranate! How did I forget it? / She could have come home and been safe / and ended the story and all / our heart-broken searching but she reached / out a hand and plucked a pomegranate. / She put out her hand and pulled down» [«La granada! ¿Cómo pude olvidarla? / Habría podido regresar a casa y ponerse a salvo y así / terminar la historia y toda nuestra / descorazonadora búsqueda, pero extendió su mano / y tomó una granada. / Alargó su mano y arrancó»] (Boland 1994, vv. 28-33; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997).

para las mujeres. El gesto de arrancar la fruta comporta la adquisición de un conocimiento y una experiencia peligrosas.

En «The Pomegranate», la madre, que ha identificado los ingredientes míticos que son extrapolables a su vivencia, confiesa que:

The only legend I have ever loved is
the story of a daughter lost in hell.
And found and rescued there.
Love and blackmail are the gist of it.
Ceres and Persephone the names.
And the best thing about the legend is
I can enter it anywhere. And have.
(Boland 1994, vv. 1-7)²⁵

Estos versos apuntan a la función que desempeña el mito de Perséfone en esta reelaboración: es un modelo de comportamiento y una historia ejemplar sobre un conflicto humano. El conocimiento del relato antiguo permite a esta Deméter cotidiana pensar en las posibles situaciones que se producirán ahora que su hija está haciéndose mayor, además de en futuras respuestas a esos comportamientos. En cierto modo, le permite adelantarse al conflicto que ella intuye (gracias al conocimiento del mito) que va a producirse. Asimismo, y esto quizás sea lo más relevante, utiliza ese conocimiento para evitar cometer los errores de su contrapartida antigua (o lo que ella interpreta que son errores): «I could warn her. There is still a chance. / [...] / She will wake up. She will hold / the papyry flushed skin in her hand. / And to her lips. I will say nothing» [«Podría prevenirla. Todavía queda una oportunidad. / [...] / Despertará. Tomará en su mano / la acartonada, enrojecida cáscara. / La acercará a sus labios. Y yo no diré nada»] (Boland 1994, vv. 41, 51-53; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997).

Lo anterior indica que, aunque el mito clásico ofrece un modelo de relación y un modo de parentesco (materno) muy poderoso, este puede no seguirse, como hace la madre en el poema: ella decide no prevenir a su hija de los peligros de la granada; concede a su Perséfone la libertad de iniciarse en la edad adulta sin miedos, prevenciones o limitaciones. Y lo hace como un gesto generoso hacia su hija que, en su opinión, merece vivir la experiencia con plenitud, tal y como ella lo hizo en su momento: «The legend will be hers as well as mine. / She will enter it. As I have»

25. «La única leyenda que me ha gustado es / la historia de una hija perdida en el infierno. / Y allí encontrada y rescatada. / Amor y chantaje son la clave de esta historia. / Ceres y Perséfone los nombres. / Y lo mejor de la leyenda es que puedo aplicarla a cualquier cosa. Y la aplico» (Boland 1994, vv. 1-7; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997).

[«Suya será la leyenda como lo fue mía. / Entrará en ella como lo hice yo»] (Boland 1994, vv. 49-50; traducción y edición de Pilar Salamanca, 1997). Esta decisión marca un hecho diferencial con respecto a la actitud distante y crítica que adopta el yo poético de «Demeter to Persephone». Al contrario que aquella, la Deméter de Boland se esfuerza por no prestar atención a lo que la diferencia de su hija (física y emocionalmente) y se concentra en las vivencias y rasgos comunes.

Un último aspecto que interesa destacar es que esa mujer no esconde las dudas y preocupaciones que le están surgiendo en un momento crítico en la vida de su hija. Al desvelar esas tensiones, se desmarca de la imagen elevada y perfecta del vínculo madre-hija (y de la experiencia de la maternidad) que ofrecían tanto el texto de Rich como el poema de H. D. Y no menos importante es que se pone de manifiesto que la hija está cambiando, que está tomando sus propias decisiones (ha ingerido los granos de granada por voluntad propia: «[...] but she reached / out a hand and plucked a pomegranate. / She put out her hand and pulled down»; vv. 31-33) y que la relación con Deméter puede tensarse e intrincarse como consecuencia de esos cambios y decisiones.

Sería interesante completar este trabajo sobre las representaciones de la madre/Deméter con algunas relecturas centradas en la voz y las experiencias de la hija, cuya perspectiva ofrecería un contrapunto al de la madre, llegando incluso a complicar, intensificar y completar la versión adulta de los hechos y las ideas preconcebidas sobre maternidad y vínculos familiares.

4. CONCLUSIONES

A través de sus versiones más difundidas (estas son: el *Himno* y las *Metamorfosis*), el mito clásico de Perséfone y Deméter ofrece una primera descripción de la madre y del vínculo madre-hija, de su funcionamiento en situaciones adversas y favorables. Se trata de una descripción poderosa y conmovedora del valor y la furia maternas. Lo cierto es que, tal y como se ha comprobado a lo largo del trabajo, prende la llama para la propuesta de otras descripciones en épocas y contextos diferentes, y con diferentes propósitos y bajo distintos prismas. Esto último es importante, porque en el mundo antiguo el mito de Perséfone y Deméter tuvo una utilidad grupal satisfactoria: explicaba los cambios naturales y preparaba a las hijas para acceder al mundo exterior, alejado de la seguridad y las certezas del hogar. La tensión mundo doméstico (protección, inocencia, vínculos parentales) y mundo exterior (peligros, madurez, vínculos maritales) quedaba resuelta

a través del relato clásico de Perséfone, que ofrecía respuestas y seguridades en un momento complicado en la vida de las jóvenes. A las revisiones estudiadas en este trabajo y, en general, a todas las reescrituras que se ofrecen a lo largo del siglo XX, las concita otro enfoque: el mito romántico de las experiencias del individuo (y, en especial, de las mujeres y madres). En los ejemplos concretos, el mito ayuda a describir unas vivencias poco representadas hasta el momento y a vehicular una voz poco escuchada en la literatura y las artes. El mito de Perséfone y Deméter se erige como un medio adecuado (relevante y contundente) para cubrir esas necesidades relacionadas con la representación y la representatividad.

En lo que se refiere al tratamiento del mito de Perséfone y Deméter, se ha advertido que, a través del relato antiguo y, en concreto, del tema mitológico de la relación madre-hija, se proporcionan distintos modelos (representaciones) de la madre, bien como la madre soñada, bien como la madre cotidiana. Con el apoyo en la descripción antigua de la relación entre Perséfone y Deméter, en algunos casos, se diviniza, ensalza e idealiza la figura de la madre: se enfatizan sus fortalezas, se omiten sus debilidades, así como todo aquello a lo que Deméter tuvo que renunciar en las fuentes antiguas (y especialmente en la versión ovidiana). En el trabajo de Rich y el poema de H. D., el mito de la maternidad feliz y el ideal de la madre todopoderosa y entregada se consolidan, se celebran y se reivindican. Deméter encarna a la madre soñada, una madre inalcanzable e imposible, que existe como una utopía muy poderosa y sugerente.

En otras recreaciones, el tema mitológico de la relación madre-hija sirve como un esquema psicológico y de comportamiento; o un ejemplo ilustrativo con el que comparar las propias experiencias, revisar algunas actitudes, pensamientos y comportamientos. La madre que habla en el poema de Boland conoce los comportamientos de Deméter y Perséfone en el mito, así como las expectativas que se han ido creando en torno a las figuras de la madre y de la hija. Ese conocimiento le permite alejarse de la influencia de los arquetipos y ensayar otras respuestas. En esa relectura, y en la de Ostriker, se ha observado que el mito se lee al abrigo de los problemas cotidianos entre una madre y su hija.

En definitiva, la interpretación del mito de Perséfone y Deméter (del tema mitológico y sus personajes) cambia a cada momento. Y se hace desde enfoques que están muy alejados de los objetivos que animaron la construcción del relato en la Antigüedad (cf. las versiones del *Himno* y de las *Metamorfosis*). En lo que respecta a la percepción y la representación de la figura de Deméter, esa también ha cambiado, debido a la transformación de las condiciones materiales en que se produce la maternidad y de las actitudes y comportamientos en torno a esa experiencia. Todo ello ha

contribuido a enriquecer el relato antiguo, a proporcionar ideas distintas de la figura de la madre, y del vínculo con su hija, que se han ganado y alcanzado en el proceso de su recepción.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Fuentes primarias

5.1.1. Fuentes clásicas

- FOLEY, Helen P. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- HIMNO HOMÉRICO A DEMÉTER. Trad. y ed. José B. Torres Guerra. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2001.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. y ed. CONSUELO ÁLVAREZ Y ROSA MARÍA IGLESIAS. MADRID: CÁTEDRA, 2003.
- THE HOMERIC HYMN TO DEMETER. ED., trad. y coment. Nicholas J. Richardson. Oxford: Oxford University Press, 1974.

5.1.2. Fuentes contemporáneas

- BOLAND, Eavan. *In a Time of Violence*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1994.
- BOLAND, Eavan. *En un tiempo de violencia*. Trad. y ed. Pilar Salamanca. Madrid: Ediciones Hiperión, 1997.
- DOOLITTLE, Hilda. *Collected Poems 1914-1944*. Nueva York: New Directions, 1983.
- OSTRIKER, Alicia. *The Book of Seventy*. Pensilvania: University of Pittsburgh Press, 2009.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1976.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Trad. y ed. Ana Becciu. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

5.2. Fuentes secundarias

- BACHOFEN, Johan Jacob. *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. María del Mar Linares García. Madrid: Akal, 1987.
- BIJELIĆ, Tatjana. «Out of that Hole: Reflections of the Demetrian Myth in Six Contemporary Poems». *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 2017, 47:3, pp. 3-18.

- BOULOGNE, Jacques. *Les systèmes mythologiques*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- DALY, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1978.
- FRAZER, James G. *The Golden Bough*. Nueva York: Start Publishing LLC, 2013.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. 2022. «From myth to comic: Rayco Pulido's graphic novel *Lamia*». *Journal of Graphic Novels and Comics*, 2022. DOI: 10.1080/21504857.2022.2123017.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GUBAR, Susan. «Mother, Maiden and the Marriage of Death: Women Writers and an Ancient Myth». *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 1979, 6:3, pp. 301-315.
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HERNÁNDEZ PIÑERO, Aránzazu. «Igualdad, diferencia: genealogías feministas». *Feminismo/s*, 2010, 15, pp. 75-94.
- LOUIS, Margot K. *Persephone Rises, 1860-1927: Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality*. Burlington: Ashgate, 2009.
- MORALES ORTIZ, Alicia. «La maternidad y las madres en la tragedia griega». En CALDERÓN DORDA, Esteban Antonio y Alicia MORALES ORTIZ (eds.). *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*. Madrid: Signifer, 2007, pp. 129-167.
- OSTRIKER, Alicia. «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Myth-making». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1982, 8:1, pp. 68-90.
- OSTRIKER, Alicia. *Writing Like a Woman*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- OSTRIKER, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.
- RICH, Adrienne. «When We Dead Awaken: Writing as Re-vision». *College English*, 1972, 34:1, pp. 18-30.
- SALCEDO GONZÁLEZ, Cristina. «“At Least I Have the Flowers of Myself”: Revisionist Myth-Making in H. D.'s “Eurydice”». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 2020, 62, pp. 69-89.
- SIMONIS SAMPEDRO, Angie. «La Diosa feminista: el movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola». *Feminismo/s*, 2012, 20, pp. 25-42.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212227249>

EL MONÓLOGO FÍLMICO DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA

The Filmic Monologue from the Comparative Semiotic

Carmen María LÓPEZ LÓPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

cmlopez@flog.uned.es

Recibido: 03/04/2022; Aceptado: 18/07/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ. EL MONÓLOGO FÍLMICO DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 227-249

RESUMEN: Este estudio se aproxima a los problemas teóricos del monólogo fílmico como técnica de representación de la interioridad en la pantalla. Para este propósito, aborda la espinosa cuestión de las dos focalizaciones expresivas (literaria y fílmica), así como el distinto funcionamiento entre los lenguajes de la literatura y el cine. Frente a la hegemonía de la palabra como instrumento expresivo de la literatura, el estudio examina el proceso de codificación semiótica del discurso fílmico, integrado por códigos verbales, visuales y auditivos en una pluralidad sígnica. Para trazar estos itinerarios teóricos, recupera los enfoques críticos diseminados en distintas tradiciones teóricas, acercándose a conceptos afines como la dualidad entre «ojo físico» y «ojo de la mente», los narradores invisibles o el «dentro» y «fuera» de la pantalla para evidenciar, finalmente, la necesidad de repensar la técnica del monólogo interior desde la Semiótica Comparada.

Palabras clave: monólogo fílmico; narratología fílmica; Semiótica; Teoría de la literatura; Literatura Comparada.

ABSTRACT: This study approaches the theoretical problems of the film monologue as a technique of representation of interiority on the screen. To this purpose, it addresses the thorny issue of the two expressive focuses (literary and

film), as well as the different functioning between the languages of literature and cinema. Faced with the hegemony of the word as an expressive instrument of the literature, the study examines the process of semiotic coding of film discourse, made up of verbal, visual and auditory codes in a plurality of signs. To trace these theoretical itineraries, he recovers the critical approaches disseminated in different theoretical traditions, approaching related concepts such as the duality between «physical eye» and «mind's eye», the invisible narrators or the «inside» and «outside» of the screen to show, finally, the need to rethink the technique of inner monologue from Comparative Semiotics.

Key words: Film monologue; Film narratology, Semiotics, Theory of Literature, Comparative Literature.

1. INTRODUCCIÓN. EL MONÓLOGO FÍLMICO, APROXIMACIONES CRÍTICAS Y PROPUESTAS DESDE LA SEMIÓTICA COMPARADA

En una reflexión muy temprana y poco esperanzadora para el comparatismo, Roman Jakobson, desde su admirable condición políglota y aguda capacidad crítica, fue sagaz al advertir la distinta naturaleza del discurso «sobre la pantalla» y del «discurso en el escenario»:

La palabra en el cine es un caso particular de lo acústico, al lado del zumbido de una mosca y el murmullo del arroyo... ¿Por qué el discurso en «aparte» o el monólogo... son posibles en el escenario, pero en ningún caso lo son en la pantalla? Precisamente porque el discurso interior es un comportamiento humano, no algo acústico. (Jakobson 1976, 177)

Si bien Jakobson establece un lazo comparativo entre las formas de representación del discurso interior en el teatro y en el cine, posicionando la balanza del lado del primero por sus facilidades para plasmar las reflexiones del personaje a través del monólogo en el teatro, fue consciente de que la representación del monólogo fílmico resultaba mucho más compleja que la de su homónimo literario, y que requería de una sistematización aún inexistente. La reflexión de Jakobson se justifica en virtud de la naturaleza no audible ni perceptible del monólogo, que lo convierte en un fenómeno de conciencia puramente cognitivo en cuyo trasvase al cine afronta el desafío de la percepción o exteriorización visual.

Si desde sus inicios la historia del cine ha sido la historia de los «procesos de emancipación de las viejas formas artísticas» (Pérez Bowie 2008, 153), en concreto del teatro, el grado de autonomía del cine se midió en función de su desprendimiento de la teatralidad de la puesta en escena en favor de la puesta en cuadro, en los límites marcados por la pantalla

cinematográfica. En este sentido, Jakobson ya tuvo la perspicacia de advertir que, si bien el monólogo en el teatro es una convención que se ha naturalizado, en el cine no goza de tal dimensión o estatuto al tratarse de una conducta, algo en esencia imperceptible, por lo que la representación de la conciencia en el Séptimo Arte transita por caminos espinosos, poco hollados o ciertamente de difícil tránsito, sobre todo porque se trata de una forma de representación particular de lo acústico y, muchas veces, carece del elemento acústico para plasmarse como interiorización discursiva inaprensible y silente. En este sentido, son muchos los monólogos fílmicos en que el elemento acústico no está presente o se reduce a su mínimo expresivo, dando cabida al valor estilístico de la música o al dominio expresivo de la imagen. Además, hay un prejuicio hacia la idea de que solo lo decible tiene un valor legítimo, de modo que la palabra se establece como forma de exteriorización del pensamiento.

De acuerdo con esta idea preliminar –o más bien derivada de ella–, se deduce que el problema de la representación de la interioridad del personaje en la pantalla carece tanto de sistematización como de un asedio definitivo, quizá debido en parte a que cada director presenta la realidad filmada a través del prisma de su particular estilo y, sobre todo, en razón de que el cine está sujeto a una inexorable paradoja: el hecho de representar la interioridad (la conciencia del personaje) a través del acto perceptivo (la pantalla o soporte audiovisual).

A esta premisa que concierne a la naturaleza misma del medio fílmico, se suma un desequilibrio en el desarrollo historiográfico del monólogo literario frente al fílmico. El problema de la representación del monólogo cinematográfico frente al monólogo novelesco introduce una diferencia histórica sustentada en «el hecho de que el modernismo que transformó profundamente la novela en el primer cuarto del siglo XX, no llegó al séptimo arte hasta bien entrada la década de los cincuenta, e incluso entonces, la repercusión de esta nueva ola de vanguardias fue marcadamente minoritaria» (Pérez Pico 2008, 17). En consonancia con esta visión histórica, no se darán nuevos ejemplos de experimentación narrativa hasta la década de los cincuenta, cuando distintas cinematografías europeas «empiezan a romper con las convenciones clásicas establecidas en el sistema de producción de Hollywood» (Pérez Pico 2008, 156), como sucede con el *Free Cinema* británico, la *Nouvelle vague* francesa o el *neorrealismo italiano*. A su vez, desde una perspectiva diacrónica el auge del cine sonoro y de la narratividad fueron en detrimento de la pulsión interior del hombre, de la expresión del pensamiento.

La aún vigente creencia en la incapacidad del cine para representar estados mentales tiene su origen, por una parte, en la conexión entre

pensamiento y lenguaje y, por otra, en las convenciones estilísticas, propias de la narrativa decimonónica, del cine clásico. El hecho de que la literatura se haya considerado más capacitada que el cine para representar estados mentales se debe, en mayor medida, a la evolución del lenguaje cinematográfico, bajo los auspicios de la gran maquinaria de Hollywood, después de la Primera Guerra Mundial y, en menor medida, a carencias expresivas inherentes al medio. (Pérez Pico 2008, 155)

¿Qué lugar ocupa el discurso interior, un procedimiento imperceptible, en la era del espectáculo y la visión externa de la realidad? El predominio de la acción y la espectacularidad inherente a los productos cinematográficos han orillado el espacio de la contemplación y de la reflexión del personaje que bucea en las profundidades de su conciencia, a la manera de Dreyer, Bergman, Hitchcock o Tarkovski. Desde un sentido del tiempo como vivencia subjetiva, Bergson (1999) inscribió la existencia humana en el reconocimiento de dos *yo*es, uno de los cuales se constituye como proyección exterior del otro y, por ende, su representación espacial y social: «Nuestra existencia se desarrolla, pues, más en el espacio que en el tiempo: vivimos para el mundo exterior, más que para nosotros; hablamos, más que pensar; somos actuados, más que actuar nosotros mismos» (Bergson 1999, 161).

Sin embargo, esto no significa que el espacio de la subjetividad propio de los personajes reflexivos que monologan o piensan en silencio resulte inexistente (los ejemplos anteriormente citados justificarían su existencia). Lo que sucede es que, exceptuando algunos lugares de la teoría (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Peña Ardid 1992, 2004; Pérez Pico 1994, 2008; Stam 1999; Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Piñera Tarque 2009; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010), no se ha articulado una reflexión en torno a ellos considerando cómo piensan los personajes en el cine e indagando qué procedimientos semióticos con valor comparativo es capaz de acoger el Séptimo Arte para establecer un diálogo con los mecanismos de la novela tradicionalmente vinculados a la representación de la interioridad. Esta cuestión nos llevaría muy lejos y podría expandirse hasta una argumentación teórica sobre los nuevos estilos de la interioridad. Piénsese a este respecto en películas como *Rossetta* (1999) de los hermanos Dardenne, donde el uso de la cámara expresa una crisis nerviosa, o en la segunda parte de *Elisa K* (2010) de Judith Colell y Jordi Cadena, película en que el manejo formal de la cámara se dota de función estética para captar los movimientos interiores del personaje; recuérdese incluso la simultaneidad discursiva entre lo que se dice y se piensa en *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, o el potencial artístico de la voz en *off* y los múltiples discursos interiores en *El cielo sobre Berlín* (López López 2015) o los monólogos dirigidos al público o en «aparte» en *El viaje*

de los comediantes (1975) de Theo Angelopoulos o *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino. No obstante, con el fin de acotar el problema, el nudo teórico se focalizará en los debates seminales sobre el surgimiento del cine como lenguaje y sus aspectos comparativos con el monólogo literario. Tal punto de arranque configurará sin ambages el estilo narrativo de la vanguardia estética, del cine clásico norteamericano o de algunos movimientos cinematográficos ya consolidados como la *Nouvelle vague* francesa o el *neorrealismo italiano*.

Es sabido que el problema de la representación de la conciencia en la novela emerge cuando se desmorona la omnisciencia de un narrador que, como si estuviera situado en una atalaya divina, pudiera contemplar con total profundidad los hechos narrados. El carácter insostenible de un narrador capaz de colmar de manera plena la fuente del relato supone la existencia de un intermediario cuyas facultades le permitan acceder al interior de los personajes. Pero esto no deja de ser una convención, una manera falsa, una trampa tranquilizadora en la que se establece un pacto de lectura. Por lo tanto, esta «imposibilidad real de acceder al pensamiento del otro» (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 143) se plasmó en la novela a partir de las técnicas del estilo indirecto libre y, fundamentalmente, del monólogo interior (Cohn 1978; Burunat 1980; Beltrán Almería 1992; Aznar Anglés 1996a, 1996b, 2002; López López 2021). En lo concerniente a una narratología comparada, el cine, por su parte, aún persigue el desafío de albergar unas estrategias de la imagen para mostrar la conciencia (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 145). Desde esta premisa, ¿en qué medida puede el cine representar la interioridad si no es transmutando la cognición en percepción, haciendo visible lo invisible de un discurso no verbalizado?

Si en el ámbito literario el monólogo surgió en Francia impregnado de la estética simbolista, cuya génesis se registra en la obra *Les lauriers sont coupés* (*Han cortado los laureles*, 1887) de Edouard Dujardin (1973) y se colmará con autores como Joyce, Faulkner y Virginia Woolf, falta dilucidar las posibilidades del cine para representar la interioridad en la pantalla. Cuando en uno de sus ensayos tempranos Joyce alude a la mente de Bloom como una película, ya está anticipando la posibilidad de comprender el monólogo tendiendo puentes comparativos entre literatura y cine, a partir del devenir mental del personaje (Levin 1941, 88):

La mente de Bloom no es ni una placa fotográfica ni una tabula rasa, sino una película que ha sido ingeniosamente cortada y cuidadosamente montada para enfatizar los primeros planos y los fundidos de la emoción parpadeante, los ángulos de observación y los flashbacks de la reminiscencia. En su intimidad y continuidad, *Ulysses* tiene más cosas en común con el cine que con la literatura.

Aunque esta idea pueda ser matizable e incluso criticada, puesto que se ampara únicamente en el dinamismo y el montaje como operación de encadenamiento de planos en distintos estratos de la mente, ofrece un primer acercamiento al tema. Por lo tanto, si el estudio del monólogo fílmico carece de una sistematización profunda, es preciso añadir que los enfoques críticos en torno a este problema se encuentran diseminados en distintos puntos geográficos (teorías anglonorteamericana e hispánica como vértices fundamentales) y diversas fuentes autoriales (teóricos de la literatura y de la imagen). No hay, por tanto, unanimidad en la perspectiva de estudio, ni siquiera en los intereses y motivaciones en torno a reflexiones tan dispares, hecho del que se deriva un necesario cuestionamiento de los objetivos y métodos en la divisa de la interdisciplinariedad.

Teniendo en cuenta que el monólogo en la pantalla establece relaciones semióticas de ingente pluralidad signíca (códigos verbales, visuales, auditivos, etc.), algunas de estas aproximaciones han concedido un predominio mayor a la palabra frente a la imagen, si bien la oscilación del péndulo entre el logocentrismo y el universo visual es continua y no se acoge a una dirección unívoca. Así, por ejemplo, en las consideraciones del cine en el *modernism* era frecuente privilegiar la visualidad, tal como atestigua de modo paradigmático la sombra (visual) sobre la que reflexiona Virginia Woolf a propósito de *El Gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) (Escudero 2014).

Uno de los momentos culminantes de la representación de la subjetividad en el cine tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX, con el manifiesto «The Cinema» en el que Virginia Woolf propone un cine que hable al cerebro y no a los ojos para dar cabida al monólogo fílmico (Escudero 2014, 96). La teorización de Escudero recupera la obra de Dujardin (*Les lauriers sont coupés*), novela en que se manifiesta por vez primera el monólogo interior en la literatura, en un juego de espejos con los postulados psicologistas de William James sobre el *stream of consciousness* o la experiencia temporal de Henri Bergson. Desde esta concepción, es posible trazar algunos vínculos entre el nacimiento del monólogo narrativo y fílmico. El epílogo de Escudero se orienta hacia esta afinidad vanguardista que aflora como punto de intersección entre dos focalizaciones expresivas distintas. El monólogo narrativo surge como un fenómeno finisecular cuyo aire de vanguardia propicia grietas en la representación originadas por el desmoronamiento de la vocación mimética en el panorama artístico de finales del siglo XIX y principios del XX.

Pese a la multiplicidad de posturas y acercamientos críticos al estudio del monólogo fílmico, tal como reconoce Escudero (2014) en su aproximación a la cinematicidad del *fluir de conciencia*, las reflexiones sobre el

monólogo en la pantalla se habían basado en el dinamismo y el montaje como atributos cinematográficos. Pero si tal dinamismo no es sino la *dy-namis* de la imagen en movimiento que surgió con el cinematógrafo en los inicios del cine, no puede considerarse rasgo distintivo del lenguaje interior. El montaje, por su parte, se alza como dispositivo propio del cine al ensamblar distintos planos, si bien podría hacerse la salvedad de las ocasiones en que cumple otras funciones para subrayar los pensamientos inconexos, sobrepresiones, la libre asociación de ideas o la filmación de los sueños (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010).

Ahondando en este aire de época, los filmes de vanguardia que llegaban a Inglaterra en las primeras décadas del siglo XX se impregnaron de estas nuevas formas para plasmar la conciencia en la pantalla. En el marco del expresionismo alemán, una película como *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) es evocada por Virginia Woolf como claro ejemplo de la riqueza del lenguaje visual, capaz de sugerir sin decir y de mostrar aquello que rebasa el estatuto de la palabra:

Por ejemplo, el otro día, en una proyección del Dr. Caligari apareció una sombra con forma de renacuajo en una esquina de la pantalla. Se hinchó hasta alcanzar un tamaño considerable, se estremeció y se diluyó de nuevo hasta quedarse en nada. Por un momento, pareció encarnar cierta imaginación enfermiza del cerebro del lunático. Por un momento, pareció que el pensamiento podía ser transmitido más eficazmente por una sombra que por las palabras. El tembloroso monstruo renacuajo parecía el miedo mismo, y no la afirmación «Tengo miedo». (Woolf 1966, 270)

Mientras que en la obra de Wiene el lenguaje visual y las sombras devienen sustitutas de lo verbal, un gran número de películas no renuncian a mostrar el pensamiento a través de la palabra, mediante la voz en *off* o la superposición de voces que dan lugar a un caos discursivo, reflejo de una falta de asideros racionales en la configuración mental.

Si el propósito de la Literatura Comparada consiste en (re)definir el estatuto de lo literario a partir de nuevos enfoques en que sea posible el vínculo entre distintas artes, el cine se alza como medio artístico en cuya configuración misma anida el signo de la paradoja. ¿Cuál es la gran paradoja del cine? La de mostrar la interioridad a través de la exterioridad del acto perceptivo. Por tanto, este estudio propone establecer lazos entre literatura y cine a partir de los dispositivos transductivos del monólogo en la novela y sus potencialidades cinematográficas, no solo mediante las voces en *off* y *over*, sino a través de las asociaciones mentales, en aquellos casos en que la palabra se ausenta para dar cabida a otros códigos no estrictamente verbales, sino visuales (la imagen) o auditivos (la música). Todo ello implicaría expandir el horizonte de estudio hacia los dominios teóricos de la

semiótica comparada. El discurso de la crítica referido al engranaje semiótico de elementos en el campo visual de la pantalla ofrece una interesante propuesta teórica a partir de paradigmas diversos (Metz 1974; Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Pérez Pico 1994, 2004; Pérez Bowie 2003, 2004; Abuín González 2010; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010). Se esbozan aquí las posibilidades que adquiere la voz en el cine para representar la interioridad del personaje, fenómeno que discurre en paralelo a otros códigos de naturaleza visual (la imagen, los juegos de luz y sombra) o auditiva (la música y otros aspectos sonoros).

2. DEL «OJO FÍSICO» AL «OJO DE LA MENTE»

El salto cualitativo del «ojo físico» al «ojo de la mente», metonimias de la exterioridad auditiva de la palabra frente a la reflexión interior propia del monólogo, se hace ostensible en el estudio de Kawin: *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film* (1978). El teórico norteamericano estudia las formas de filmación de la primera persona, pues, si bien la subjetividad se construye esencialmente a través de la primera persona, existen manejos subjetivos de la cámara sin una función específica de la narración homodiegética. Para superar la ambigüedad del término *subjetividad* en el cine que, en sí mismo, no tiene por qué implicar una representación del pensamiento en la pantalla, Kawin (1978, 10) propone distinguir entre *ojo físico* (visión externa del personaje) y *ojo de la mente* (visión interna). Si bien la primera forma logra una identificación entre el personaje y el espectador, resulta limitada a excepción de algunas películas (piénsese en *La dama del lago*, 1946, de R. Montgomery), el ojo de la mente insertado en el cine a través del marbete *mindscreen* supone una forma muy sugestiva de plasmar la interioridad en la pantalla. Este procedimiento implica una visión del personaje no ya física sino mental e interna.

Mientras que la narración en *voice over* (voz fuera de campo, no representada en la pantalla) puede mentir contradiciendo la imagen fílmica o la cámara subjetiva (el ojo físico) puede imitar o situarse desde cualquier ángulo de visión, la idoneidad del fenómeno de *mindscreen* radica en la presentación de cualquier resquicio de la imaginación visual del personaje, instalándose como intérprete de la experiencia privada. En este sentido, literatura e intimidad son binomios solidarios en el medio fílmico, por cuanto cine e intimidad se reconcilian a través de los fenómenos de plasmación de la conciencia en la pantalla a través del ojo de la mente. Aunque Kawin también analiza los procedimientos de autoconsciencia en el cine de Bergman y Godard, para el propósito de este estudio es el concepto de

mindscreen el que sobresale como un medio de articular la dinámica cinematográfica a partir de los procesos mentales que se operan en la pantalla en relación con el personaje filmado. Si para Kawin ojo físico y ojo de la mente son dos modos de usar la «cámara subjetiva» (1978, 7) según se pretenda mostrar lo que el personaje ve o lo que el personaje piensa, en su teorización destacan otros conceptos como la cuestión del punto de vista (perspectiva) en la filmación, *mindscreen* (ojo de la mente en la pantalla) y autoconsciencia (perspectiva reflexiva en que el personaje adquiere conciencia de estar actuando en la película).

3. NARRADORES INVISIBLES: DE LA MATERIALIDAD DEL CUERPO A LO INTANGIBLE DE LA VOZ

Sin embargo, a veces los personajes no tienen cuerpo, tan solo tienen voz. En esa pluralidad semiótica caracterizadora del discurso fílmico, el estudio de Kozloff *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (1989), se centra en el marbete de *voice over* que, tradicionalmente, se define como la representación de una voz perteneciente a un narrador no corporeizado en la pantalla, del que solo escuchamos su voz en la lejanía y al que no podemos ubicar en un espacio concreto puesto que su presencia queda fuera del cuadro. De esta idea se deriva que palabra e imagen interactúan en la representación del monólogo fílmico, según variables que oscilan entre la presencia/ausencia del personaje en la pantalla (dentro/fuera de campo), dependiendo de si la voz queda silenciada o se expresa en voz alta, en función de los distintos efectos miméticos que pueden simular que un personaje está *pensando* en silencio cuando en realidad se está comunicando con el espectador. No obstante, la representación del monólogo en la pantalla está sujeta a una serie de convenciones como procedimientos fílmicos que tratarán de exteriorizar la naturaleza interna del discurso interior que es más una conducta que un fenómeno acústico (Jakobson 1976, 177). En una línea de fuerza similar, Casetti (1994, 99-100) entiende la *voice over* como una manera de transcribir verbalmente el discurso interior del personaje, a modo de exteriorización acústica de un contenido mental inaprehensible.

Desde esta atalaya teórica, el fenómeno de la *voice over* implica mucho más que la mera ausencia del personaje en la pantalla. Mientras que en la voz en *off* el hablante está temporalmente fuera de la cámara, pero se puede capturar y evocar al hablante, el rasgo distintivo de la *voice over* se reconoce, en cambio, por el hecho de que el hablante no se sitúe en el campo de visión filmado por la cámara. Su voz procede de otro tiempo y de otro

espacio. Es una voz incorpórea. Esta voz no corporeizada –*disembodied voice*, según Doane (1980, 42)– proviene de fuera del cuadro de la pantalla –*off screen space*, según Bonitzer (1982, 31)–. La *voice over* en el monólogo fílmico no se muestra como una extensión del cuerpo, sino como una manifestación de la vivencia interna. Es una voz a veces inaccesible, fuera de campo, oracular y remota. Se trata de una «voz extradiegética, que nunca se convierte en personaje, pues carece de cuerpo, y está además por encima del primer nivel de la diégesis» (Pérez Pico 2008, 54).

De este modo, en cuanto a la relación entre fuente de sonido e imágenes en la pantalla, el espectador no ve a la persona que habla de forma simultánea a cuando escucha su voz. La narración en voz *over* se define por su estatuto oral, verbalizada por un sujeto invisible situado en un tiempo y un espacio lejanos. De esta manera, una característica esencial de la voz fuera de campo es que palabra e imagen no se acompañan ni se dan de manera simultánea, puesto que la imagen puede contradecir lo expresado por medio de la voz, creando efectos de ironía y distanciamiento.

¿Cómo ensamblar voz y cuerpo? ¿Sonido de lo inefable y materialidad corpórea? Bettetini (1984), al analizar algunas de las modalidades comentativas de la narración audiovisual, se centró en las voces fuera de campo, dando cuenta de que en ellas no tiene por qué existir una armonía entre palabra e imagen. La narración visual y auditiva (verbal) se disocian: «La voz del personaje también puede ser utilizada en algunos fragmentos (y a menudo preferentemente) fuera de campo. El personaje puede pertenecer al mundo narrado, del cual sale como testigo» (Bettetini 1984, 195). Las implicaciones de este procedimiento en el discurso interior adquieren gran relieve: si relato verbal (voz) y visual (imagen) no funcionan en sintonía, la voz parece desgajarse del relato visual de la imagen. La voz se dota de autonomía y propicia las interiorizaciones discursivas, como si el personaje se hiciera eco de esta convención para hacer partícipe al espectador de sus anhelos más profundos. El personaje muestra su mundo vivido internamente, que no está obligado a corresponderse con la imagen. Los efectos que se derivan de esta disonancia entre el mundo de la pantalla y el de la voz son múltiples: soledad del sujeto, búsqueda de la introspección, pliegues oníricos, evocaciones incesantes o lejanía (un tiempo que se desvanece en la bruma):

Si el personaje que narra y comenta forma parte del mundo narrado, por lo general se dirige a otros personajes del mismo mundo o de otro mundo narrativo sagazmente construido como marco del primero; si no forma parte, se dirige al espectador [...]. La voz fuera de campo, si no se identifica con la de un personaje del relato, se dirige al espectador, identificándose empíricamente con la instancia enunciativa del film: es la voz del

aparato-sujeto de la enunciación. También puede dirigirse directamente al espectador en aquellos casos en que pertenezca a un personaje, que asume entonces el papel de una sustitución completa, aunque artificiosa, del sujeto de la enunciación. (Bettetini 1984, 195)

Al rastrear los antecedentes e influencias de la narración en *voice over*, Kozloff (1989, 33-34) sostiene que este procedimiento se remonta a los años treinta del pasado siglo, con el auge del cine sonoro de ficción, en el que constata el primer ejemplo en *Le Sang d'un poète* (1930) de Cocteau y *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang. En los años cuarenta, la década dorada del cine, se perpetuó esta técnica. De hecho, se ha adscrito la popularidad y el crecimiento de la voz fuera de campo en la década de los cuarenta con la afluencia de guionistas y directores de prestigio (John Huston, J. L. Mankiewicz, Robert Rossen, Orson Welles o Billy Wilder). De esta manera se priorizó el auge de la palabra como medio expresivo.

En este sentido, aunque la voz en *over* de un sujeto narrando fuera de campo sin presencia física en la pantalla es más bien un recurso temporal e intermitente (piénsese que sería insostenible una película en que la cámara no registrara más que una voz en un devenir de imágenes no siempre acompañadas con lo narrado), la voz *over* constituye un procedimiento de exteriorización del pensamiento de gran riqueza expresiva; un recurso convencional por el que el espectador asume que esa voz pertenece a un sujeto no corporeizado en la pantalla.

Quizá el mayor escollo de la voz fuera de campo radique en dar respuesta al siguiente interrogante: ¿Quién narra verdaderamente cuando se representa una voz *over* en la pantalla? Si la voz del narrador en primera persona habla de forma intermitente y no tiene el control de su historia en el mismo grado que el narrador literario (Kozloff 1989, 43), los narradores en *voice over* solo constituyen un elemento más del amplio engranaje semiótico de la película. A este escollo se refiere McFarlane (1996) al detenerse en las intermitencias de la *voice over*; procedimiento en el que resulta dificultoso adoptar un estilo de continuidad.

Si Kozloff se centra en los narradores invisibles (*invisible storytellers*), habría que incluir otra categoría diferenciadora de mayor relieve para el monólogo fílmico: los sujetos visibles pero silentes. Mientras que los narradores invisibles engloban a aquellos cuya presencia no aparece corporeizada en la pantalla (no los vemos, pero escuchamos su voz), los narradores visibles y silentes vendrían a constituir su contrario sígnico (narradores a los que vemos si bien no se expresan verbalmente), lo que supone un primer acercamiento al proceso de las interiorizaciones discursivas, de las relaciones intelectivas por las que se rige el discurso del pensamiento. En los primeros prevalece la voz por encima del cuerpo; los segundos, en

cambio, son narradores corporeizados o dramatizados (Booth 1974, 158), si bien hay momentos en los que no se expresan verbalmente. De esta disquisición se deriva la viabilidad que la semiótica comparada ofrece para repensar el monólogo fílmico, en función del grado de saturación de los códigos semióticos que caracterizan a estos narradores: imagen (corporeidad de los sujetos visibles) frente a la palabra (la voz etérea no asociada a ningún sujeto presente en la pantalla).

4. LA NARRACIÓN «DENTRO» Y «FUERA» DE LA PANTALLA: HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LOS MODOS DE ACCESIBILIDAD DIEGÉTICA

Los paradigmas teóricos hasta aquí abordados, si bien concentran su atención crítica en conceptos relevantes como *mindscreen* (Kawin, 1978) o *voice over* (Kozloff, 1989), no se detienen en la dualidad dentro/fuera de la pantalla como uno de los vértices decisivos en la constitución del monólogo fílmico como fórmula de representación literaria. Para suplir este escollo, Fleishman (1992) recupera el concepto de la mimesis y establece una distinción entre narradores extramiméticos (impersonales y en *voice over*) frente a intramiméticos (narradores dramatizados y *mindscreen*)¹. Fleishman parte de la teoría narrativa de Genette en tanto que situaciones narrativas y voces, pero su horizonte interpretativo lo conduce a una perspectiva postestructuralista afín en muchos puntos al dialogismo de Bajtin. En este sentido se refiere a películas externa e internamente narradas, haciéndose eco de la distinción genetteana entre narrador heterodiegético y homodiegético (Fleishman 1992, 21). De hecho, para Fleishman la tipología de la voz ha de establecerse en función de si la voz es escuchada por otros personajes o en función de si esa voz aparece o no corporeizada en la pantalla. De la combinatoria de estas dos variables se formulan cuatro modalidades de plasmación de la voz en el relato fílmico: *voice off* (escuchada

1. Como sostiene Darío Villanueva (1999, 222) al rescatar la distinción de Avrom Fleishman entre «non-narrated film», que ejemplifica con *Muerte en Venecia*, frente a los filmes narrados de modo interno (lo que Genette denominaría «narrador intradiegético», que ejemplifica con *Crónica de una muerte anunciada*, esta distinción básica de la narratología fílmica contemporánea «no hace más que actualizar antiguos conceptos de Aristóteles, que en la Poética diferencia ya entre la mimesis directa e indirecta, cuando afirma que “con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Villanueva 1999, 222-223). De esta manera, considera la doble funcionalidad de ocularización y auricularización de un personaje, según sea visto y escuchado en la pantalla.

y vista), monólogo (no escuchado por otros, pero con un personaje corporeizado en la pantalla), *voice-over* (voz ni escuchada ni vista por otros personajes) y *acousmètre* (voz escuchada pero no vista en la pantalla).

Se percibe, a las claras, que imagen y sonido constituyen los dos códigos semióticos fundamentales del engranaje fílmico, y este último introduce un marco de relaciones de gran potencial expresivo según sus palabras se dirijan a sí mismo (en monólogo interior) o a otro (en el hablar silente del soliloquio). Otras veces confluyen distintos personajes *in praesentia*, corporeizados en la pantalla, pero no se escuchan las palabras, puesto que la red de asociaciones mentales se teje a través del discurso visual filmado. De esta manera puede oscilar la variabilidad discursiva en la representación del monólogo fílmico, desde el acto de dirigirse a sí mismo, hasta la expresión de un discurso cuyo destinatario es otro interlocutor (presente o ausente en la pantalla). Por esta vía se da una vuelta de tuerca a las posiciones estructuralistas o narratológicas para profundizar en una vertiente semiótica, pragmática y comunicativa.

Además, los narradores internos (*internal narrators*) cuentan historias a otros personajes mediante su discurso oral o escrito, pero también pueden dirigirse mentalmente a ellos mismos. Se parte de la premisa de que el narrador no habla o escribe, sino que piensa la historia. La lucidez teórica del estudio de Fleishman alcanza altas cotas en el octavo capítulo que el autor dedica al estudio de la narración mental en la pantalla. Sirviéndose del citado marbete de *mindscreen narration* presente en el itinerario teórico de Kawin, Fleishman propone una narración en monólogo interior: se caracteriza por un habla silenciosa, o bien solo o en presencia de otros, y, en este último caso, no siendo oído por otros. Se constata, por tanto, que las fronteras entre narración en *voice over* y *mindscreen* son difusas en lo concerniente a la visibilidad de los personajes (Fleishman 1992, 174).

La técnica de la narración mental en la pantalla en muchos casos se caracteriza por ser una forma retrospectiva de la *voice over*. El tiempo pasado condensa y sintetiza la escena desde la distancia histórica, el abismo entre el presente y el pasado. En esta perspectiva temporal se centra Fleishman (1992, 233) para distinguir la narración mental en la pantalla del monólogo interior. Mientras que mediante la técnica del *mindscreen* el personaje hace uso del pasado en relación con su presente, el monólogo interior se caracteriza por esa tensión continua en el presente. No obstante, la realidad es más compleja en la relación entre voz y expresión temporal. Así, por ejemplo, desde lo literario Cohn (1978) reflexiona sobre el monólogo de memoria para referirse al discurso interior sobre el tiempo pretérito y, en el ámbito cinematográfico, de acuerdo con las ideas de Fleishman, la articulación de un discurso mental en pasado (a través de la rememoración)

vendría expresada mediante el cauce de la narración mental en la pantalla o la *voice over*. Pese a las concomitancias entre estas dos categorías, Fleishman (1992, 233) sostiene que mientras que en la narración mental en la pantalla el tiempo pasado se acompasa con el presente, en la *voice over* la experiencia del sujeto queda subsumida en el pasado, en un pretérito predominante que recubre buena parte de la esfera de significación del personaje. En este sentido, Kozloff al estudiar el fenómeno de la *voice over*, caracterizada por la no visibilidad corporal de un personaje en la pantalla, del que solo escuchamos su voz, dio cuenta de la lejanía temporal y espacial de esa voz etérea y difusa, como venida de otro tiempo y perteneciente a otro espacio, volátil y compleja ante la imposibilidad de ser ubicada en un cronotopo concreto.

5. ¿Y AHORA QUÉ? EL MONÓLOGO FÍLMICO EN UNA ENCRUCIJADA DE CAMINOS.
PROPUESTAS DESDE LA TEORÍA LITERARIA HISPÁNICA

A la luz de este recorrido teórico, nuestro balance crítico se sustenta sobre la base de una idea fundamental: estas técnicas o procedimientos para representar la interioridad psíquica en la pantalla no se excluyen, sino que se caracterizan por su función englobante en tanto que se superponen y trenzan en el tejido semiótico y fílmico, polifónico y, esencialmente, plurisignico. Mientras que fenómenos como las voces en *off* y *over* se centran en las modulaciones del discurso en la pantalla, en función de si el sujeto aparece corporeizado en el primer caso o, si por el contrario, resulta invisible (*voice over*), el monólogo fílmico supone el grado máximo de la ya aludida codificación semiótica: para aproximarse a este procedimiento no es suficiente con destacar la supremacía de una voz que condensa su experiencia temporal en un pasado que se acompasa al presente del monologador fílmico. Si bien la convención de un discurso en voz alta es uno de los soportes fundamentales de la expresión de la interioridad en la pantalla, la *mindscreen narration* se hace eco de las potencialidades visuales que la pantalla ofrece para plasmar ese descenso al pozo de la conciencia: las superposiciones, las transiciones en la pantalla, la gestualidad del personaje, los efectos lumínicos e incluso la música o la atmósfera recreada en la película constituyen una amalgama de elementos verbales, paraverbales y no verbales que dan cuenta del plural engranaje semiótico del monólogo fílmico. Es así como, en palabras de Lotman, «el cine trató de hallar los medios que le permitieran transmitir un sueño, unos recuerdos, los monólogos interiores» (1979, 112).

Si en la crítica norteamericana estos estudios pioneros constituyen un tríptico que arroja luz suficiente para dar cuenta de la representación de la interioridad en la pantalla, la crítica hispánica ha ofrecido otras vías de accesibilidad a la conciencia interior en el cine. Late en los últimos años en la teoría literaria hispánica una voluntad de cambiar el viraje de los estudios a partir de las investigaciones que se centran en la representación del pensamiento en el cine (Pérez Pico 1994, 2008) o de las reescrituras fílmicas no convencionales (Pérez Bowie 2010). Pese a al surgimiento de estas obras y su despliegue teórico-analítico sobre cómo *adaptar* o *representar* la interioridad del personaje en la pantalla, no se colma el desierto teórico. Todavía hoy la transposición del monólogo interior al cine parece un territorio yermo. Asimismo, es lícito constatar que, frente a la abundancia de estudios sobre el monólogo narrativo, ya sea desde un punto netamente histórico-genetista (Burunat 1980), lingüístico-pragmático (Aznar Inglés 1996a, 1996b, 2002) o dialógico y enunciativo (Cohn 1978; Beltrán Almería 1992), pese a su validez han sido mucho más parciales los estudios dedicados su transposición semiótica en el cine (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992; Peña Ardid 1992, 2004; Pérez Pico 1994, 2008; Stam 1999; Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Piñera Tarque 2009; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010).

Para un ejercicio de semiótica comparada, en el proceso transpositivo de la página a la pantalla sobresale en el ámbito hispánico la monografía de Pérez Bowie (2010) que, en el capítulo «De la literatura al cine: reescrituras fílmicas no convencionales», ofrece dos importantes estudios sobre los procesos de adaptación fílmico-literaria. En esta segunda línea se estudian enfoques inéditos o poco comunes para *transcribir* o *reescribir* los discursos literarios que rescatan el mundo interior de los personajes, con el mayor grado de sofisticación y complejidad que este desafío lleva consigo.

En el primer estudio al que queremos hacer mención «*Don't talk, just do it*»: la palabra frente a la imagen o el monólogo», Abuín González (2010, 121-141) aborda el problema de los soliloquios cinemáticos a partir de las adaptaciones a la pantalla de las obras de Shakespeare. En él se plantea cómo el monólogo fue despreciado en el ámbito teatral por parte de la dramaturgia clásica, pues se consideraba inverosímil y su carga subjetiva e introspectiva resultaba inadecuada en la puesta en escena. Pese a todo, el autor constata un proceso de naturalización del soliloquio en las adaptaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare.

El anclaje esencial de la propuesta radica en un trazado de las distintas soluciones que, desde sus inicios, el cine ha puesto en práctica para plasmar «la compleja interioridad de los personajes» o «subjetivizar la acción» (Abuín González 2010, 124). En este sentido, el interés de su estudio estriba en la

pluralidad de formas que el cine ofrece para representar el pensamiento no solo mediante la voz en off como exteriorización del pensamiento interno, sino también mediante efectos visuales, en una amalgama semiótica de palabra e imagen que el autor explica a partir del siguiente cuadro de Jean Châteauevert, que reproducimos a través de ligeras variaciones introducidas por Abuín González (2010, 124).

TABLA 1. CRITERIOS DE ACCESIBILIDAD DIEGÉTICA PARA REPRESENTACIÓN DEL PENSAMIENTO, SEGÚN EL MODELO DE ABUÍN GONZÁLEZ (2010)

Acceso / fuente	Visualizada	No visualizada
Accesibilidad diegética	Sonido «in» Diálogo Monólogo en voz alta (accesible a un único personaje)	Sonido «off» Diálogo fuera de campo Monólogo interior Diálogo o monólogo desplazado en la diégesis
Accesibilidad extradiegética	Sonido en aparte Comentario Narración	Sonido «over» Comentario Narración

Este estudio reciente y a la vez pionero en el seno de la teoría literaria española, si bien parte de la concepción clásica del soliloquio teatral de estirpe shakespeariana, constituye una línea de fuerza esencial: la posibilidad de combinar palabra (accesibilidad diegética) e imagen y sonido (accesibilidad extradiegética) en el relato cinematográfico: «Lo extradiegético se refiere aquí a discursos que se sitúan por encima del nivel extradiegético de los personajes; la visualización apunta a la corporeización de las fuentes discursivas» (Abuín González 2010, 124).

Gran relieve adquiere también el segundo estudio publicado en la monografía de Pérez Bowie (2010) al que queremos hacer mención. Bajo el título «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla», Becerra Suárez y Pérez Pico (2010, 143-158) abordan las dificultades de la imagen para mostrar la conciencia, sobre todo por el carácter perceptivo de la imagen visual frente al componente esencialmente cognitivo tal y como se construye el discurso interior del personaje.

Como se ha venido constatando, en las monografías consultadas late una misma idea: la dificultad o imposibilidad de acceder a la conciencia del personaje en el cine. No obstante, en ellas se ofrecen posibilidades de traducción de lenguaje y formas de asimilación del monólogo narrativo a la pantalla. Aunque todavía hoy se escuchen voces como las de Bluestone (1957, 58), para quien una película no es pensamiento sino percepción («a

film is not thought; it is perceived»), los estudios de Pérez Pico (1994, 2008), Becerra Suárez y Pérez Pico (2010) y Abuín González (2010) quiebran y diluyen la dicotomía entre mundo exterior e interior para aproximarse a la representación del psiquismo en la pantalla.

A este respecto, Bluestone entiende el cine como un medio idóneo para plasmar la percepción, en detrimento de los estados cognitivos del sujeto en la pantalla cinematográfica, de ahí la distinción establecida entre discurso literario y fílmico a partir de los escollos de este último para representar estados mentales, el mundo interior del personaje, sus recuerdos y evocaciones. No obstante, y matizando estas ideas, Beja (1976, 57) postuló que, al igual que los pensamientos representados en la novela se exteriorizan al ser escritos, los estados mentales en el cine han de buscar un correlato de esa interioridad, haciéndose eco de lo que Stanley Kubrick denominó «objective correlative of the book's psychological content» (Beja 1976, 57); esto es, el correlativo objetivo del componente psicológico de un libro.

La dicotomía cognición/percepción que engarza las reflexiones de Bluestone y Beja fue puesta de relieve por Seymour Chatman, en una veta crítica que revisitaron Becerra y Pérez Pico (2010). Con gran solidez teórica Chatman (1990a) reaccionó contra el optimismo falso y simplificador de captar la interioridad en el cine. De esta manera, cifraba las dificultades del monólogo fílmico sobre dos conceptos: cognición y percepción. En este sentido, por su naturaleza visual el lenguaje cinematográfico posee unas características más acordes que la literatura para transmitir la percepción. No obstante, fue perspicaz al darse cuenta de la dificultad del cine para trasladar la experiencia de la cognición, es decir, los pensamientos no verbalizados del personaje-actor: «Puesto que una cognición es ya una constitución verbal, o se reduce fácilmente a ella, su transferencia a la narrativa verbal es sencilla e inmediata. Pero la comunicación de las percepciones requiere una transformación al pasar al lenguaje» (Chatman 1990a, 194). En la misma línea teórica se sitúa Hutcheon al establecer una distinción entre las artes verbales (la literatura), más capacitadas para captar la interioridad, la inmersión en la conciencia, frente a las artes del espectáculo (entre ellas el cine), más proclives a la percepción de estímulos físicos:

Language, especially literary fiction, with its visualizing, conceptualizing, and intellectualized apprehension, «does» interiority best; the performing arts, with their direct visual and aural perception, and the participatory ones, with their physical immersion, are more suited to representing exteriority. (Hutcheon 2006, 56)

Las ideas de Chatman y Hutcheon apuntan al centro de este estudio, que es la operación translaticia que permite la verbalización, a través del

monólogo, de los pensamientos que no son verbales en su esencia. El acto de monologar en el cine ha de situarse según Chatman en la esfera de la percepción. En sintonía con los desafíos del monólogo fílmico, Becerra Suárez y Pérez Pico (2010, 145) sostienen que, mientras que la cognición es una actividad mental susceptible de ser trasladada al lenguaje escrito de naturaleza verbal, la singularidad de la percepción es de carácter no verbal. Por lo tanto, el cine debe exteriorizar ese componente cognitivo (mental) en una representación del pensamiento llevada a la pantalla mediante el acto perceptivo. Ahí radica la gran paradoja del cine, consistente en mostrar la interioridad cognitiva del personaje mediante el acto perceptivo externo a través de la pantalla.

Con el ánimo de superar esta dificultad, las aproximaciones críticas dan cabida a nuevas estrategias para plasmar la interioridad en la pantalla. Puesto que en la mayoría de las ocasiones el discurso está organizado por el narrador, muchas veces se recurre a la presentación del pensamiento o la conciencia del sujeto mediante «frases de sintaxis deshilvanada e inconexa» (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 144). Se trata, por tanto, de un estadio preverbal en el que la imagen pretende plasmar pensamientos y emociones en un lenguaje no articulado, en una lógica visual no regida por el estatuto de la palabra, de manera que la técnica del monólogo interior, pese a su falta de simetría representativa respecto de la narración literaria, ofrece en el cine la posibilidad de aunar cognición y percepción, en tanto que exteriorización visual y perceptiva de elementos de naturaleza cognitiva (pensamientos y estados de conciencia).

El cine, precisamente en virtud de las capacidades analógicas de la imagen, ha de postularse como un medio superador de la presentación objetiva de la realidad, pues solo así será posible ahondar en la recreación de los procesos internos acaecidos en la mente para plasmar esos estados subjetivos e internos del personaje en un «como si» al que convoca todo acto ficticio, bien sea en el seno de la literatura o desde las coordenadas del relato cinematográfico:

Es evidente que la imagen fílmica no puede mostrar al espectador el pensamiento –verbalizado, o no– de manera directa, ya que el pensamiento no puede «verse», ni «fotografiarse», razón por la cual el cine ha ido desarrollando diferentes recursos que funcionan «como si» esto fuera posible, dando lugar a una serie de convenciones, hoy completamente aceptadas por el espectador, por el lector de cine (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 144).

En ese «como si» radica el arte de la ficción fílmica, en su potencialidad para representar el modo en que los personajes piensan no solo mediante la exteriorización de la voz monologada, sino también a través de

los procedimientos visuales ofrecidos en la pantalla. Estas convenciones pueden ser sobreimpresiones, representaciones pictóricas de los sueños, imágenes brumosas, inserción de planos en que un personaje aparece con la mirada perdida o la penetración en el interior de los ojos o recuerdos del personaje que afloran desde el presente, en un ejercicio de asociación de ideas tal como sucede en *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais (Becerra Suárez y Pérez Pico 2010, 146).

Desde estas consideraciones, se constata que el discurso visual en el cine adquiere una fuerza irrevocable a través del magnetismo de las imágenes, en una amalgama de códigos de los que se deriva su densidad semiótica. La realidad cinematográfica cumple al menos una triple funcionalidad que en el relato fílmico se atribuye al montaje: función sintáctica (efectos de enlace y relaciones formales), semántica (producción de un sentido ya sea denotativo o connotado: causalidad, paralelismo, comparación, etc.) y rítmica (ritmos temporales y plásticos) (Aumont 2002, 67-70). En tanto que la función sintáctica instaura en la película todo un sistema de relaciones formales, la semántica conecta los pasajes en monólogo interior con la totalidad significativa de la película, creándose una relación microsemántica, pues esta suerte de isotopía semántica de carácter visual o icónico traza una red de sentido en la pantalla que no remite solo a la voz interior, sino a las imágenes que acompañan el monólogo fílmico del personaje.

El cine es amalgama de lenguajes; simbiosis de palabra, imagen y sonido. Por su parte, la función rítmica vehicula el significado del filme con una articulación estilística. El ritmo crea su particular tempo, que se distingue del tiempo en virtud de su notación musical. Se trata, por tanto, de un procedimiento de interiorización que no solo es semántico, sino también rítmico y estilístico. La filmación y el encadenamiento de los fotogramas, operación estética de la que se deriva el producto total tras las operaciones de montaje, ofrecen una particular visión del mundo: la interioridad es captada no solo a través de la palabra, sino también mediante el ritmo de la imagen que va creando un *tempo* subjetivo.

6. BALANCE FINAL: HACIA UNAS CONCLUSIONES

Es tiempo de hacer balance, de calibrar perspectivas, de enjuiciar enfoques. Cuando una forma literaria como el monólogo interior, en principio ajena a la especificidad cinematográfica, es utilizada en una película, el efecto de extrañeza que tal estrategia genera requiere de una cierta asimilación o trasvase de sus características al medio cinematográfico. En el marco de una posible semiótica comparada, ello ha desencadenado toda

una bibliografía teórica sobre el tema en tradiciones críticas diferenciadas (teorías anglonorteamericana e hispánica, fundamentalmente). Como recurso literario empleado en el cine, el funcionamiento semiótico del monólogo fílmico no se rige *sensu stricto* por las condiciones impuestas desde la ficción narrativa, sino que más bien filtra sus posibilidades estéticas (superposición, evocación, empleo de la cámara subjetiva o voces fuera de campo) a través de un medio de expresión artística distinto como es el Séptimo Arte. El monólogo, abordado desde un prisma transversal en que se conecta su filiación literaria con sus posibilidades de plasmación en el cine, alcanza una profunda transformación en el marco del nuevo sistema semiótico, incorporando códigos afines a este medio (fuentes visuales y sonoras) que se superponen e imbrican con las compartidas con el arte literario (el cauce verbal o la centralidad de la palabra).

A lo largo de estas páginas en que se han sintetizado las principales líneas teóricas para arrojar luz, consecutivamente, a este desafío estético desde la semiótica comparada, se ha podido constatar que, pese a la falta de estudios que avalen el análisis contrastivo del monólogo interior, los asedios más recientes sobre la intimidad psíquica en la pantalla (Peña Ardíd 1992, Pérez Bowie 2003, 2004, 2008, 2010; Becerra Suárez y Pérez Pico 2010; Abuín González 2010; Pérez Bowie 2010) trazan desde la tradición hispánica nuevas vías de estudio a las que hay que atender sin olvidar los textos seminales y pioneros de la crítica norteamericana del pasado siglo (Kawin 1978; Kozloff 1989; Fleishman 1992).

En síntesis, el monólogo fílmico prioriza una suerte de *significancia*, que diría Roland Barthes (2002, 64), es decir, un tercer nivel de sentido de las imágenes cinematográficas que rebasan el estatuto referencial y puramente denotativo para situarse en la esfera de lo simbólico. La especificidad de lo cinematográfico radica para Barthes en este tercer nivel, que impone «un significado obtuso, que no está en la lengua ni pertenece a la significación, sino que surge como un gesto y un lujo» (Pozuelo Yvancos 1999, 237), porque en él comienza otro lenguaje.

Mientras que la narración literaria se sirve de los procedimientos propios del discurso verbal (monólogo interior, selección subjetiva de la información, psicologismo) para representar el mundo interior del personaje, en la narración cinematográfica se impone una coincidencia entre la cámara y los ojos (Sánchez Noriega 2000, 94-95). Es la cámara subjetiva el efecto que, en cierta medida, puede erigirse como correlato de la focalización interna o la técnica del monólogo interior verbal. Esta idea introduce un último matiz a manera de corolario, sobre el que, de un modo transversal, comparativo e intersemiótico, se ha reflexionado a lo largo de estas páginas: el paralelismo entre el monólogo interior literario y fílmico nunca es

exacto, y rara vez se evidencian sus homologías (sí se perciben con más clarividencia sus contrastes y luchas entre códigos semióticos). Por todas las razones anteriormente expresadas, cada arte ha de priorizar sus procedimientos narrativos de acuerdo con los medios que más convienen a su particular textura semiótica. Si bien, desde un prisma comparativo, los códigos semióticos para representar el discurso interior en la novela y en el cine no son idénticos, dichos procedimientos aspiran a lograr un similar efecto cuya divergencia, en última instancia, procede más de la distinta naturaleza semiótica de ambos medios que de cualquier rivalidad entre dos artes hermanadas en muchos puntos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. «Don't talk, just do it»: la palabra frente a la imagen o el monólogo». En PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 121-141.
- AUMONT, J. et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Trad. Núria Vidal. Barcelona: Paidós, 1996.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB, 1996a.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. «Resituación del monólogo interior». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1996b, 1, pp. 19-29.
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo. «Transformación, transmisión, recepción en la determinación de un género: el origen y el sentido del monólogo interior». En MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (coord.). *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del 13.º Simposio de Estudios de Literatura Comparada*. León: Universidad de León, 2002, pp. 463-470.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen y Susana PÉREZ PICO. «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla». En PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 143-158.
- BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1976.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 1999 [1889].
- BETTETINI, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los textos audiovisuales*. Trad. Silvia Tabachnik. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1979].
- BLUESTONE, George. *From Novels into Film*. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press, 1957.

- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard, 1982.
- BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern. Barcelona: A. Bosch, 1974 [1961].
- BURUNAT, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Trad. Anna L. Giordano. Madrid: Cátedra, 1994 [1986].
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María Jesús Hernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990 [1980].
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- DOANE, Mary Ann. «The voice in the cinema: the articulation of body and space». *Yale French Studies «Cinema/Sound»*, 1980, 60, pp. 33-50.
- DUJARDIN, Édouard. *Les lauriers sont coupés*. Paris: Messein, 1924 [1887].
- DUJARDIN, Édouard. *Le Monologue intérieur : Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Paris: Messein, 1931.
- DUJARDIN, Édouard. *Han cortado los laureles*. Trad. Roberto Yahni. Madrid: Alianza, 1973 [1887].
- ESCUADERO, Víctor. «Usos del cine en el *Modernism*: El realismo del registro inmediato». En MIRIZIO, Annalisa (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión Edypro, 2014, pp. 89-117.
- FLEISHMAN, Avron. *Narrated films. Storytelling Situations in Cinema History*. The John Hopkins University Press, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman. «¿Decadencia del cine?». En URRUTIA, Jorge (ed.). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres, 1976, pp. 171-186.
- KAWIN, Bruce. *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. California: University of California Press, 1989.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk: New Directions Books, 1941.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. «El lamento del ángel Daniel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en *El cielo sobre Berlín*». *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 2015, 28.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente*. New York/Amsterdam: Brill, 2021.
- LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MACFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- PEÑA ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

- PEÑA ARDID, Carmen. «Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, 13, pp. 237-275.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2003.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Las adaptaciones cinematográficas a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, 13, pp. 276-300.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- PÉREZ PICO, Susana. «El narrador homodiegético en el cine: *Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's)*, Truman Capote, 1958; Blake Edwards, 1961». En MUÑOZ MUNILLA, Miguel Ángel (coord.). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. La Rioja: Universidad de la Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 1994, pp. 893-905.
- PÉREZ PICO, Susana. *La imagen en la palabra. Las adaptaciones cinematográficas de Virginia Woolf*. Academia del Hispanismo, 2008.
- PIÑERA TARQUE, Ismael. *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Kassel: Reichenberger, 2009.
- POZUELO YVANCOS, José María. «Roland Barthes y el cine». En CASTRO DE PAZ, José Luis, Pilar COUTO CANTERO y José María PAZ GAGO (eds.). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Universidade da Coruña/Visor, 1999, pp. 237-253.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- STAM, Robert *et al.* *Nuevos conceptos de teoría del cine*. Trad. Robert Stam. Barcelona: Paidós, 1999 [1992].
- VILLANUEVA, Darío. «Los inicios del relato en la Literatura y el Cine». En CASTRO DE PAZ, José Luis, Pilar COUTO CANTERO y José María PAZ GAGO (eds.). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Universidade da Coruña/Visor, 1999, pp. 213-225.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. London: Chatto & Windus, 1966.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212251273>

LAS TEORÍAS FICCIONALES EN EL REALISMO MARAVILLOSO. HACIA UNA DEFINICIÓN SEMÁNTICO-EXTENSIONAL DEL GÉNERO*

*The Fictional Theories in the Marvellous Realism.
Towards an Extensional-Semantic Genre Definition*

Raquel MARTÍNEZ BALLESTRÍN
Universidad de Alicante
rmb64@gcloud.ua.es

Recibido: 13/05/2022; Aceptado: 01/06/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. RAQUEL MARTÍNEZ BALLESTRÍN. LAS TEORÍAS FICCIONALES EN EL REALISMO MARAVILLOSO. HACIA UNA DEFINICIÓN SEMÁNTICO-EXTENSIONAL DEL GÉNERO. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 251-273

RESUMEN: En la estructuración del modelo de mundo del realismo maravilloso se produce la convivencia de elementos naturales y sobrenaturales que, sin embargo, no traban contradicción en la obra, conduciendo a una valoración verosímil del conjunto de la obra. No obstante, el análisis inmanentista desde el que ha sido abordada la problemática no logra explicar la composición semántico-extensional de este modelo de mundo ni sus relaciones en el pacto ficcional. Frente a ello, las teorías ficcionales permiten caracterizar el género desde los elementos constitutivos del mundo desarrollado en la obra y el acto de recepción. Por lo tanto, llevamos a cabo el estudio del realismo maravilloso desde la apertura pragmática de las modalidades aplicadas para su análisis, prestando atención al pacto ficcional. Desde estas consideraciones se alcanza una

* Esta investigación ha sido realizada mediante la Ayuda para Estudios de Máster e iniciación a la Investigación del Vicerrectorado de Investigación para el fomento de la I+D+i de la Universidad de Alicante.

primera propuesta descriptiva del modelo de mundo mágico-realista a partir de su inclusión en los mundos diádicos.

Palabras clave: Realismo Maravilloso; modelo de mundo; ficcionalidad; suspensión de la incredulidad; mundo diádico; poética de la homologación.

ABSTRACT: The world model's structure of Marvellous Realism is characterized by the coexistence of natural and supernatural elements. However, this convergence doesn't induce into an antagonism between both realities, and it allows an assessment of verisimilitude of the novel. Nevertheless, the genre has been studied from an immanentistic analysis that hasn't been able to explain the extensional-semantic composition of this world model and its fictional pact. Conversely, the fictional theories allow us to characterize the genre from the elements that constitute the model world developed in these novels and their reception. For this reason, we accomplish the study of Marvellous Realism taking into count the pragmatic construction of the modalities used for the analysis. From these considerations we obtain a first descriptive proposal of the magical realism world model beginning with its inclusion in the dyadic worlds.

Key words: Marvellous Realism; World model; Fictionality; Suspension of disbelief; Dyadic world; Poetic of homologation.

1. LA FICCIONALIDAD EN EL REALISMO MARAVILLOSO. LA VEROSIMILITUD Y EL MUNDO POSIBLE

Desde las propuestas resultantes de los estudios semántico-extensivos en torno a la construcción de los mundos posibles y de las máximas que rigen el proceso de recepción de las obras, encontramos algunas producciones que plantean problemáticas de caracterización debido a la articulación limítrofe que presentan tanto las modalidades sobre las que se asientan los elementos constituyentes de los mundos planteados como las relaciones que establecen dichos elementos con los niveles pragmáticos de análisis. Entre estas producciones de difícil caracterización encontramos las obras insertas en el género del realismo maravilloso hispanoamericano¹, en

1. No atendemos en el presente estudio a las problemáticas categoriales que ha presentado el género y que continúan vigentes en torno a la existencia o no de dos producciones de diferente clasificación concretadas en las nociones de Realismo Mágico y real maravilloso. Adoptamos en el estudio el término de Realismo Maravilloso debido a la mayor difusión en los estudios concretos en torno a su estructuración, aunque con dicho uso no excluimos necesariamente las obras insertas en el Realismo Mágico cuando se produce esta distinción.

el que la caracterización semántico-extensional del modelo de mundo que desarrollan encuentra una convivencia que parece no atender ni al proceso valorativo de los universos duales ni a la catalogación articulada por la mayoría de las teorías ficcionales de acuerdo con la convivencia no conflictiva de elementos naturales y sobrenaturales que presentan. En este sentido, resulta fundamental partir del análisis del concepto de ficcionalidad desde el que se trabaja en las teorías ficcionales, con el fin de dar cuenta del posicionamiento metodológico adoptado para el análisis del proceso de verosimilitud desde el que, en última instancia, se produce la valoración de la obra en sus relaciones semánticas y pragmáticas.

Tomamos, por lo tanto, como base la aproximación ficcional ofrecida por Antonio García Berrio en su estudio en torno a la literariedad: «La *mímesis* poética puede traducirse actualizadamente con toda propiedad como la actividad capaz de construir modelos de «mundos», que sirven la alternativa de las estructuras reputadas como constitutivas del esquema real lógico de la *realidad*» (1987, 180). El interés de esta definición que tomamos como punto de partida radica en, por un lado, su natural relación con el proceso constitutivo de un universo ficcional que denomina «modelo de mundo» (MM) y, por otro, en su vinculación con la realidad, que pasa a conformar un parámetro de valoración del universo fictivo resultante en la obra de arte verbal. De acuerdo con ello, el concepto de la ficcionalidad queda ubicado en el nivel pragmático del análisis teórico-literario, visto en sus relaciones con su articulación semántico-extensional y con el pacto ficcional en el que se produce la recepción de la obra. Desde este nivel de aproximación al estudio, la constitución del MM aparece determinada hacia su caracterización como esquema estructural de un mundo con vinculaciones a la realidad efectiva, en una línea muy similar a la caracterización del mundo posible propuesta por Kurt Spang, en quien la confrontación de la *mímesis* y la ficción no supone un alejamiento de dicha realidad (1984, 159). Así, en Kurt Spang la tradición mimética aristotélica cristaliza en el concepto de verosimilitud como parámetro de discriminación entre las dos formas constitutivas del mundo ficticio –la ficción y la *mímesis*–, quedando concretado en un principio regulador desde el que se valora la mayor o menor distancia del universo ficcional con la realidad.

Desde esta postura, el concepto de *mímesis* queda articulado como base de las propuestas teóricas en torno a la ficcionalidad, determinando el desiderátum de verosimilitud en las producciones de tendencia realista –en el contexto occidental– y transgrediéndolo para la articulación de las propuestas de MM fantásticas. Siendo estos conceptos la base teórica desde la que formular las propuestas ficcionales, la realidad efectiva se configura como el principio sobre el que estructurar los diferentes MM resultantes,

quedando su determinación instalada en el nivel pragmático del análisis y, por ende, orientada al pacto ficcional. No obstante, la compleja delimitación de la realidad efectiva ha dado como resultado una aproximación al estatuto de ficción desde una perspectiva de carácter inmanentista, quedando la valoración de verosimilitud circunscrita, en la mayoría de los casos, en los márgenes del mundo creado (Viñas Piquer 2002), frente a la relación con la realidad planteada desde la aplicación de la mimesis aristotélica. De ello se desprende un paulatino acercamiento a las nociones de ficcionalidad y verosimilitud más entroncado en el análisis intensional que pragmático: «Lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética» (Pozuelo Yvancos 1993, 51). No obstante, en la catalogación de los MM resultantes de las diversas teorías ficcionales el parámetro de la realidad continúa articulándose como la base desde la que valorar la obra de arte verbal, atendiendo a los elementos naturales y sobrenaturales que la componen (Reisz de Rivarola 1979; Albaladejo 1986; Doležel 1999).

Este estudio de la ficcionalidad y de la verosimilitud ha sido aplicado desde diferentes perspectivas sobre el género que nos ocupa, dando lugar a planteamientos que van desde formulaciones inmanentistas hasta propuestas que se aproximan al nivel pragmático del acto de recepción. De esta suerte, el acta fundacional del género que parece constituir el prólogo de Alejo Carpentier a su obra *El reino de este mundo* (1948) ofrece una explicación del Realismo Maravilloso asentada en sus vinculaciones con la realidad mágica del continente americano, en una línea que es continuada por teóricos como Luis Leal, quien no duda en definir el género sin prescindir de las máximas de mimetismo: «In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts» (1995, 121). No obstante, el estudio del género pronto continúa por una explicación semántica del proceso de verosimilización, que deja de ser valorado en los límites de la posibilidad y la realidad, tal y como encontramos en Leonardo Padura Fuentes (2002), quien termina por caracterizar la verosimilitud mágico-realista desde los elementos semánticos hermanados en el nivel intensional.

Constituye esta aproximación una propuesta cercana ya al planteamiento retórico abordado por Irlema Chiampi, en quien el nivel pragmático termina por quedar concretado en las entidades textuales de narrador y narratario, aunque introduce algunas nociones fundamentales para el estudio del pacto ficcional en su sentido pragmático, tales como la «unidad cultural» o el «ideograma» (1983, 119). De hecho, la línea marcada por la teórica brasileña en el estudio del proceso diegético articulado en las obras mágico-realistas será recogido por autores como Alicia Llarena, para quien

el narrador es el elemento nuclear desde el que abordar el acto lingüístico que caracteriza al género y que tiende evidentes puentes con la propuesta retórica de Chiampì: «creemos necesaria una lectura del realismo mágico o de lo real maravilloso americano desde la búsqueda de aquellos elementos destinados a confirmar en la novela una visión del mundo» (Llarena 1997, 81). Esta perspectiva del acto lingüístico implica ya un proceso de intencionalidad e interpretación en el que la presencia del receptor supone una vuelta sobre el nivel pragmático. La entrada en el pacto de ficción cuenta en el estudio mágico-realista con una doble perspectiva de análisis, dependiente del mundo ficcional creado y de la ubicación fenomenológica de las entidades participantes en la comunicación literaria. En cuanto a la primera, el acto de recepción queda concretado en un proceso de naturalización que acepta el mundo creado desde la armonización en una estructura homogénea (Pozuelo Yvancos 1993, 168); y, en torno al imaginario colectivo desde el que se produce la recepción, existe una aceptación de la necesidad de un conocimiento cultural para la homologación de los elementos naturales y sobrenaturales (Marcone 1988, 10-27).

Encontramos en los estudios del género una desigual aplicación de los niveles semánticos y pragmáticos, con una tendencia inmanentista que concreta en la formulación intensional todo el proceso de naturalización del oxímoron presente desde su misma denominación. En este sentido, el análisis semántico-extensional que puede ofrecer la aplicación de alguna de las teorías ficcionales sobre las obras insertas en el género puede contribuir a la comprensión de las vinculaciones entre los elementos que componen el MM, sus relaciones con la realidad efectiva y la manera en la que estos son interpretados por la entidad receptora. Sin embargo, tomando en consideración las aproximaciones desarrolladas en el análisis del Realismo Maravilloso, cabe plantear esta aplicación desde la importancia de los elementos constitutivos del MM, las relaciones que estos establecen, los límites que la ficción impone entre las máximas de posibilidad y realidad, así como su interpretación dentro de los universos culturales de emisor y receptor. De esta suerte, desde dicha aplicación será posible establecer de qué elementos no da cuenta la teoría ficcional abordada y cuáles son las limitaciones que deben ser estudiadas para aproximarnos a un MM que permita caracterizar la ficcionalidad de las obras mágico-realistas.

Para tal fin, exponemos la aplicación sucesiva de dos teorías ficcionales, cada una de las cuales nos permite poner de relieve los elementos limítrofes desde los que se configuran los universos ficcionales del género. Así, la primera teoría ficcional propuesta para su aplicación es la Teoría de los Mundos Posibles, elaborada por Tomás Albaladejo Mayordomo (1986) y desarrollada en el marco de la Teoría de la Estructura del Texto y de

la Estructura del Mundo –TeSWeST– (Petöfi 1975; Albaladejo 1981; Chico Rico 1988). Esta teoría resulta especialmente interesante en tanto que plantea una estructuración del universo ficcional en submundos de estado de conciencia, cuyo análisis en proposiciones lógicas consigue dar cuenta de las relaciones entre los diversos planos y la dominancia de unos elementos sobre otros para la valoración final del conjunto. De esta suerte, ubicada en la propuesta teórica de la TeSWeST, da cuenta del nivel semántico-extensional –referente a la *inventio* en su correlato con las operaciones retóricas– en el que se produce la creación de un MM –categoría entendida en sentido amplio, como la confección de un universo ficcional–, que será concretado en la estructura de conjunto referencial (ECR) –categoría referida a la parcela de mundo intensionalizado en la obra de arte verbal–. Siguiendo la ampliación propuesta por Tomás Albaladejo (1981) y Francisco Chico Rico (1988), se trata de una teoría desarrollada en el nivel pragmático, por lo que queda entendida en el marco de la comunicación literaria. El resultado de esta ubicación pragmática es la caracterización metodológica que adquieren las nociones de «ficcionalidad», «mímesis» y «verosimilitud», que quedan concretadas en la comunicación literaria por su vinculación con la realidad efectiva, esto es, el imaginario colectivo en el que se encuentran situados autor y lector.

Teniendo presente el marco de desarrollo de esta, la Teoría de los Mundos Posibles pretende dar cuenta del MM que caracteriza a la obra estudiada en cuestión a partir del análisis y ordenación de los seres, estados, procesos, acciones e ideas que lo conforman. Para la consecución de tal fin, se organiza el contenido de la ECR en submundos de estado de conciencia, dentro de los cuales tiene lugar la descripción en proposiciones lógicas² de la existencia o inexistencia y la verdad o falsedad de los diferentes elementos. A partir de esta estructuración y considerando la caracterización pragmática de la mímesis y la verosimilitud, quedan organizados tres MM: «El *tipo I* de modelo de mundo es el de lo verdadero [...]. El *tipo II* de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil [...]. El *tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil» (Albaladejo 1986, 58-59). No obstante, se contempla en la Teoría de los Mundos Posibles la existencia de universos ficcionales en los que convergen seres, estados, procesos,

2. Adopta Tomás Albaladejo la estructuración de los submundos de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, en la que encontramos caracterizada la noción de mundo en los siguientes términos: «La enumeración de todas las proposiciones elementales verdaderas describe el mundo completamente. El mundo está completamente descrito por la especificación de todas las proposiciones elementales más la indicación de cuáles son verdaderas y cuáles falsas» (Wittgenstein 1973, 100-101).

acciones o ideas tanto verosímiles como inverosímiles, por lo que propone una serie de restricciones a la categorización anterior bajo el nombre de Ley de Máximos Semánticos y que se aplica atendiendo a la presencia del elemento inverosímil en un submundo de estado de conciencia diferente al de la realidad efectiva:

Un texto con estructura de conjunto referencial construida según un modelo de mundo de lo verdadero no pierde este carácter por el hecho de que una de las personas sueñe, desee, tema, etc., con un conjunto de hechos ficcionales verosímiles o inverosímiles, ni un texto con estructura de conjunto referencial elaborada según un modelo de mundo de lo ficcional verosímil pierde su verosimilitud porque uno de los personajes sueñe, desee, tema, etc., un conjunto de hechos inverosímiles. (Albala-jejo 1986, 74)

Proponemos como ejemplo para la aplicación de esta propuesta teórica la obra *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, ubicada entre las representantes del género en la teorización de Irlemar Chiampi. En la obra del autor mexicano encontramos la estructuración de dos desarrollos narrativos de diferente ubicación cronológica en fragmentos intercalados correspondientes a la historia de Pedro Páramo, en el marco de la Revolución mexicana, y al viaje de Juan Preciado a Comala tras el fallecimiento de su madre (Boixo 2018). El análisis, por lo tanto, toma en consideración ambos niveles narrativos, organizando en el desarrollo de cada uno de ellos los diferentes individuos que componen el mundo ficticio y los sucesivos estados de conciencia en los que se desarrollan los seres, estados, procesos, acciones o ideas de la ECR. Así, en el nivel narrativo correspondiente a la historia de Pedro Páramo, los sucesivos estados de conciencia evidencian una articulación verosímil de los elementos. Son escasos los elementos de naturaleza no mimética y cuando aparecen quedan insertos en estados de conciencia no realizados en la realidad efectiva: submundo deseado, soñado o temido. Un claro ejemplo de ello se desarrolla en el mundo constituido desde el personaje de Susana San Juan, en cuyo submundo soñado queda expresado su encuentro con su padre tras el fallecimiento de este.

Frente a este nivel narrativo, el conformado por la historia de Juan Preciado presenta una mayor inclusión de elementos no miméticos. Se produce en el desarrollo de este nivel la inclusión de diferentes narradores intradieгéticos, dependientes de la narración principal de Juan Preciado que, sin embargo, revelan una convivencia antitética de las verdades alojadas en el submundo real efectivo. En este sentido, uno de los elementos más evidentes es la deconstrucción temporal de las voces de personajes como Eduviges, quien, ubicándose en la temporalidad de Pedro Páramo y reconociendo su muerte en un momento anterior, se materializa como

narradora intradiégetica de la historia de Juan Preciado. De hecho, llega a producirse en este nivel narrativo la muerte efectiva del protagonista, entrando en contacto con los personajes principales del nivel diegético anterior en la ubicación mítica del Mictlán: «El tiempo de Juan Preciado [...] se convierte en presente una vez concluye su narración, como forma verbal neutralizada de las categorías pasado/presente/futuro, sumamente adecuada para reflejar el no-tiempo de ultratumba en el que se sitúa» (Martín Jiménez 1993b, 177).

No obstante, pese a la diferenciación en dos niveles narrativos, el análisis ficcional de la obra para su valoración en alguno de los MM propuestos en la teorización se realiza desde el conjunto. De acuerdo con ello, encontramos elementos tanto pertenecientes al MM tipo II como al MM tipo III y, existiendo elementos no miméticos en el submundo real efectivo, no es posible una aplicación de la Ley de Máximos Semánticos, dando como resultado la valoración de la obra como un MM tipo III. Sin embargo, dicha ubicación en un tipo de ficcionalidad inverosímil atenta, en primer lugar, contra el oxímoron perpetuado en su denominación y, en segundo lugar, contra la recepción que se realiza de la obra y del género, caracterizando su verosimilitud pese a la existencia del elemento no mimético. Así, de esta primera aplicación práctica se sucede la primera limitación de la propuesta ficcional para la caracterización del género a partir de su no correspondencia entre la valoración resultante y el acto de recepción defendido por los autores y por la crítica.

Puesto que la primera problemática queda ubicada en las relaciones entre la posibilidad y la realidad, esto es, en la correspondencia natural entre el MM y las leyes que rigen la realidad efectiva, proponemos como segunda aplicación la teoría ficcional de los Campos de Referencia, desarrollada por Benjamin Harshaw (1997). La perspectiva pragmática desde la que parte esta teoría ficcional hace que su aplicación a la problemática evidenciada en el caso anterior sea especialmente interesante; la base metodológica que toma como punto de partida analiza la ficcionalidad desde las relaciones efectivas entre la posibilidad presentada por los elementos constitutivos del MM y su realización en la realidad. En este sentido, el Campo de Referencia (CR) se convierte en la noción central del análisis y queda deslindado en el CR Interno (CRI), entendido como el conjunto de marcos de referencia (*mrs*) que componen el universo ficcional recogido en la obra y, por ende, identificable con la ECR con la que trabaja Albaladejo en su propuesta, y el CR Externo (CREX), identificado como el resultado de los *mrs* efectivamente acaecidos o ubicables en la realidad efectiva desde la que se produce la comunicación literaria. El objetivo último es, pues, caracterizar el grado de ficcionalidad de la obra atendiendo a las imbricaciones directas entre los

elementos reales y sus correlatos ficticios, pretendiendo ser una propuesta lo suficientemente amplia como para dar cabida en su seno tanto a las producciones tradicionalmente miméticas como a las confecciones fantásticas o de tendencia inverosímil.

La aplicación de esta propuesta teórica se realiza sobre la obra fundacional en la teorización del género real maravilloso, a saber, *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. No obstante, la elección no queda vinculada con exclusividad a su posición privilegiada en el desarrollo crítico del género, sino al dialogismo que establecen los elementos históricos y los de naturaleza maravillosa (religiosos). La estructuración de esta obra en concreto atiende al análisis diegético propuesto por Irlema Chiampi (1983, 61-105) en el que se deslinda la voz –quién habla– y el enfoque –quién ve–, con una monopolización diegética de la voz omnisciente o narrador de focalización cero, pero con la presencia activa de la mirada alternativa del esclavo negro y del colono francés. La importancia de esta estructuración narrativa radica en su determinación como Principio Regulador (PR) en la teoría de Harshaw, con una gran rentabilidad para el análisis de la obra de Carpentier: la ubicación del enfoque en el desarrollo narrativo valida la inclusión de determinados *mrs* en el submundo real efectivo y su correlato con *mrs* en el CREX.

Desde el análisis de los dos CR estudiados en la obra se sucede una convivencia sin contradicción de los elementos históricos vinculados con la insurrección haitiana y de los componentes religiosos propios del vodú. Dicha convivencia no se presenta con exclusividad en el CRI, sino que encuentra su réplica en el CREX, dando como consecuencia una estructura epistemológica compleja cuando el enfoque de la diégesis es un miembro del imaginario cultural haitiano. De hecho, no es posible deslindar en la obra ambas perspectivas ontológicas en tanto que «la presencia del vodú en su trama, comprendiendo sus planos míticos, rituales y mágicos [...] implica, también, interpretar la realidad histórica desde la óptica de los devotos de este culto» (Báez-Jorge 1998, 27). Así, el resultado de la imbricación de ambos elementos no solo en la composición del submundo real efectivo del CRI, sino también en sus reflejos con el CREX, pone, nuevamente, el foco en las problemáticas a las que debe apuntar la propuesta teórica en torno a la ficcionalidad del género. De esta suerte, se revela fundamental la complementación de las modalidades ficcionales desde propuestas pragmáticas para la caracterización final de un MM cuya epistemología ve articulados en un mismo plano elementos naturales y sobrenaturales sin implicar una anulación de los primeros en el proceso de recepción y en la valoración del conjunto como una producción verosímil.

2. DE LA SEMÁNTICA A LA PRAGMÁTICA. LA POSIBILIDAD, LA REALIDAD Y EL ACTO DE RECEPCIÓN

Uno de los resultados fundamentales desde la aplicación de la Teoría de los Mundos Posibles es la existencia de un MM cuyos elementos no miméticos consiguen transgredir la valoración tradicional de inverosimilitud propia de las construcciones que atentan contra las leyes de la realidad que efectivamente nos rodea. De acuerdo con ello, el concepto de «transgresión» aludido se convierte en la base de la ampliación que Francisco Javier Rodríguez Pequeño (2008) propone sobre la Teoría de los Mundos Posibles, tomando como punto de partida un estudio de carácter genológico. Así, entre los MM limítrofes en la articulación de los elementos que componen su ECR destaca Rodríguez Pequeño la presencia de géneros como la ciencia ficción, en el que también encontramos la existencia de elementos no miméticos que, sin embargo, no apuntan a una valoración inverosímil del conjunto. Ello le permite desarticular la natural vinculación entre mimetismo y verosimilitud: «La verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de forma que toda construcción mimética es verosímil, pero también creo que no es exclusiva de ella, pues al ser la verosimilitud no sólo lo semejante a lo verdadero sino también la apariencia de verdad puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas» (Rodríguez Pequeño 2008, 121). De esta no correspondencia surge la posibilidad de formular un MM tipo III en el que la transgresión valida la convivencia entre el elemento no mimético y la valoración verosímil de la obra, gracias a la «apariencia de verdad» conseguida desde la construcción retórica de la obra (Rodríguez Pequeño 2008, 127). En tanto que estudia el género de la ciencia ficción, esta retórica queda amparada en el argumento de autoridad que presenta el componente científico, dando como resultado la suspensión de la incredulidad en el proceso de recepción.

Se trata de una perspectiva que, sin renunciar al componente pragmático propio del acto de recepción, cifra en el análisis formal de la obra la consecución del efecto verosímil³. Esta aproximación retórica es, de hecho, la que plantea Irleamar Chiampi en su análisis del género real maravilloso, al delimitar a los componentes diegéticos, sintácticos y semánticos el proceso de homologación de las dos realidades articuladas en la obra: la natural y la

3. En este mismo sentido opera la estructura teórica de los géneros literarios propuesta por Alfonso Martín Jiménez a partir de su articulación tanto textual como extratextual, en un esquema que parte desde la entidad de «autor» y llega hasta las categorías de «mundo del autor» y «mundo de los personajes» (1993a).

maravillosa. Esta ubicación intensional de la problemática cuenta con especial interés para las propuestas modales de teorizaciones como la de Lubomír Doležel, en quien la organización de los elementos constitutivos del MM queda estructurada en operadores lógicos valorados siempre en los márgenes de la producción textual (1999, 172-190). Entre estas modalidades destaca especialmente el operador alético, por cuanto supone la articulación de los elementos naturales y sobrenaturales que caracterizan el género que nos ocupa. Dicho operador estructura la posibilidad, imposibilidad y necesidad de los diferentes elementos que conforman el MM, de tal suerte que apela a su conformación verosímil dentro del mundo creado: «Al emplear un criterio modal para distinguir los mundos naturales de los sobrenaturales, evitamos el compromiso ontológico y las creencias subjetivas, y obviamos los cambios en el conocimiento científico y en la interpretación de las leyes de la naturaleza» (1999, 174). Se trata de una perspectiva abordada por Chiampi en su estudio, puesto que la consideración intensional de los elementos antitéticos que conforman el mundo posible permite obviar problemáticas en torno a la ubicación cultural de las entidades emisora y receptora:

Independientemente de la connotación ideológica que la no disyunción Mito/Historia tiene en el discurso americanista, nos interesa señalar cómo el plano formal de la diégesis desarrolla la circulación de los términos de la relación no disyuntiva «sustancial», haciendo verosímil en el lenguaje la imbricación de los dos sistemas contradictorios: lo real y lo maravilloso. (1983, 220)

En este sentido, Chiampi ubica la problemática de la homologación en el cómo –centrado en el nivel intensional– frente al qué –propio de la perspectiva pragmática–. No obstante, la valoración de este último resulta especialmente importante a la luz de los resultados obtenidos en las aplicaciones prácticas del epígrafe anterior: si la problemática del nivel intensional queda resuelta en el análisis pormenorizado realizado por la teórica brasileña, la definición semántico-extensional del MM construido y el pacto ficcional desde el que se valora la verosimilitud de la obra no pueden quedar delimitados a una explicación de tipo textual. De hecho, esta misma consideración surge de forma natural desde la propuesta de la noción de «ideologema» articulada por Chiampi, suponiendo una ubicación fenomenológica fundamental para el estatuto de ficción y la organización de los elementos constitutivos de la ECR. De esta suerte, si bien el MM tipo III en la teorización de Rodríguez Pequeño permite dar cuenta de la estructura transgresora del género real maravilloso y la explicación de la retórica por la que se equiparan los elementos antitéticos queda explicada desde la homologación poética de Irlema Chiampi, la suspensión de la

incredulidad en el nivel pragmático continúa sin una explicación satisfactoria, tal y como apuntala Jorge Marcone cuando revisa el carácter religioso del componente maravilloso: «Sin embargo, la dimensión metaempírica en que se fundamentan los imposibles de un relato de este tipo de mundo ficcional no tiene por qué ser una modalidad cultural religiosa aceptada por los receptores [...]. Para la recepción plena de este tipo ficcional es necesario que el receptor conozca la modalidad que los productores atribuyen a estos elementos» (1988, 10, 27).

Resulta imprescindible, pues, regresar sobre el nivel pragmático para la resolución de buena parte de las problemáticas formuladas en las obras mágico-realistas. El pacto de ficción queda necesitado de un proceso de suspensión de la incredulidad sobre el que se formule la concreción intensional de la homologación poética, para lo cual debemos atender a una concepción amplia de lo que venimos denominando «realidad efectiva». El carácter dinámico y dúctil que presenta la realidad efectiva puede ser valorado desde la noción de ideologema, que constituye una especificación de lo que Siegfried J. Schmidt denomina orto modelo de mundo (1984), y que Chiampi caracteriza como los significantes agrupables en conjuntos de carga ideológica y, por ende, ubicados fenomenológicamente y marcados desde una determinada perspectiva de la realidad, siendo una particular visión o forma de representación de esta (1983, 119). Desde esta perspectiva, las propuestas cognitivistas en torno a la creación de la realidad efectiva ofrecen, por un lado, una comprensión abarcadora de la realidad y, al mismo tiempo, una vinculación natural entre dicha realidad y el mundo posible por medio de la máxima de ficción con la que venimos trabajando, dando como resultado que: «In the light of constructivist epistemology, any type of realistic ontology and extensional semantics (from commonsense intuition to philosophical realism), as well as all kinds of absolutist claims and attempts at ultimate foundations, has become implausible» (Schmidt 1984, 259).

Así, valorado desde el pacto de ficción y desde la convivencia de elementos verosímiles e inverosímiles, la constitución realista del género parece aceptada desde su inclusión en un determinado universo cultural, susceptible de ser concretado en la visión que Irlema Chiampi ofrece desde el estudio retórico propuesto. No obstante, esta apertura de la realidad efectiva no supone, necesariamente, la aceptación por parte del receptor de la efectividad de dicho ideologema, máxime si consideramos la posible (y probable) ubicación fenomenológica del lector en un imaginario colectivo divergente, tal y como señalara Jorge Marcone. En este sentido, serán precisamente las propuestas cognitivistas las que consigan arrojar luz en torno al asunto, a partir de la inclusión fundamental del concepto de «ficción» aludido. Estudios como el ofrecido por Gemma López Canicio demuestran

la no exclusividad del estatuto de ficcionalidad para la literatura, formando parte de las operaciones por las que se produce la construcción de la realidad: «Nuestra manera de entender la realidad no procede sólo de las imágenes que generamos a partir de la interacción con los entornos a través de nuestros sentidos, sino, también, de las imágenes que inventamos» (2020, 449). Dentro de este proceso inventivo queda acotada la formulación de la *doxa*, como aquel conjunto de creencias no empíricas en el que la religión poseerá un papel fundamental: «Una creencia religiosa o espiritual puede determinar la manera de percibir el entorno y de interactuar con él» (2020, 448). Así, la construcción de un imaginario colectivo específico puede venir determinada por la experiencia religiosa, lo que parece caracterizar el MM mágico-realista desde la conjunción que recoge Chiampi de historia y mito.

Continuando con la perspectiva cognitivista, la experiencia religiosa no queda necesariamente constreñida a su concreción idiosincrásica dentro de un universo cultural particular, antes bien, esta es susceptible de ser experimentada a partir del *embodied universalism*, como particularización física de las verdades universales de Sullivan (2012): «La creencia de que todos los humanos estamos conectados no por verdades abstractas o conceptuales, al modo de las Ideas platónicas, sino por procesos fisiológicos, perceptivos y cognitivos que nos dirigen hacia esas verdades universales» (García Valero 2020, 72-73). En estos términos, el desarrollo de lo que podemos denominar «ideograma de creencia»⁴ supone un «modelo universal» (García Valero 2020, 73) susceptible de ser compartido pese a la idiosincrasia que presente en cada una de las culturas en las que se desarrolla. Esta consideración universal de la vertiente determinada por el elemento maravilloso (*doxa*) permite valorar la suspensión de la incredulidad en el plano pragmático de la problemática: si la homologación poética es la estructura retórica que permite la construcción no disyuntiva de ambas realidades, la suspensión de la incredulidad concretada en el proceso de la fe y la creencia determina la valoración verosímil del conjunto desde el acto de recepción.

Sin embargo, la entrada del componente religioso en la valoración final de la obra implica, nuevamente, una revisión semántico-extensional de los elementos que componen el MM desarrollado en las obras del género.

4. El término ideograma tal y como lo aborda Irlemar Chiampi en su estudio apela a una construcción compleja que responde a condicionantes de tipo histórico, político, social, religioso, etc., y que termina concretado en la realidad americana. No obstante, desde la perspectiva abordada, la importancia del elemento religioso en la configuración de los elementos maravillosos apela directamente a la posibilidad de acotar, al menos de manera metodológica, su construcción hacia la de la creencia, que valoramos desde esa propuesta de modelo universal que ofrecen los estudios cognitivistas.

La consideración desde el nivel pragmático propuesta hasta el momento establece una íntima relación con los resultados obtenidos en la aplicación práctica de la teoría de los Campos de Referencia sobre la obra de Alejo Carpentier. La convergencia de los elementos históricos y religiosos, abordada ya desde la perspectiva imanentista en el estudio retórico de Chiampi, queda situada en la propuesta de Benjamin Harshaw en la configuración de un CREX complejo, en el que encontramos replicada la convivencia presente en el MM mágico-realista. De ello se desprende la necesaria orientación de los operadores lógicos anteriormente comentados hacia la doble vinculación que, efectivamente, establecen los elementos constitutivos del MM: en sus relaciones dentro del mundo posible creado y en sus correspondencias con la realidad efectiva –o el CREX–. En estos términos, si la construcción semántica asegura la homologación de los elementos antitéticos que componen el MM, su revisión en el acto de recepción determina las máximas de posibilidad y de accesibilidad sobre las que se formula la ECR.

Dicha apertura desde las formulaciones tradicionalmente semánticas hacia las propuestas pragmáticas puede ser sustentada teóricamente desde el mismo posicionamiento semiótico en el que Irlemar Chiampi ubica su propuesta de análisis del género. En este sentido, la teórica brasileña emplea la tricotomía semiótica para la justificación de la visión «americanista» que reconoce en el texto. De esta suerte, recupera las nociones de objeto, representamen e interpretante, reconociendo en este último un interpretante americanista determinado por la unidad cultural que concreta en el ya definido ideograma (1983, 117-119). Así pues, es posible partir de esta misma propuesta semiótica para su caracterización desde la obra de arte verbal en un sentido genérico, sin atender todavía a la concreción genológica: el objeto dinámico quedaría concretado en el MM y el objeto inmediato –entendido como signo– en la ECR. Sobre esta propuesta recuperamos la noción de fundamento –*ground*– desarrollada por Charles S. Peirce y recuperada por algunos críticos desde las posibilidades que representa para la caracterización de la imaginación pragmática (Nesher 1984; Liszka 1996; Andacht 1996). La idea de fundamento queda concretada para el semiótico en la idea particular frente al todo por el que el signo –u objeto inmediato– representa al objeto dinámico. Se trata de una perspectiva muy cercana a la idea de ECR respecto al MM en la teoría de la TeSWeST. Lo importante de este fundamento no es, sin embargo, la especificación con respecto a la magnitud incognoscible del objeto dinámico, sino las posibilidades que presenta para la justificación de la apertura modal propuesta y sus vinculaciones con el ideograma de Chiampi.

De esta manera, en la vinculación que Fernando Andacht realiza del fundamento y la imaginación pragmática, la noción peirceana queda

entendida como una suerte de posibilitador que, orbitando la tríada semiótica, «nos habilita a captar algo de algún modo posible, a entenderlo así, y no de cualquier otra manera posible» (1996, 1275). Desde esta lectura, las posibilidades que presenta el fundamento apuntan desde la imaginación pragmática a la creación de nuevos significados homologables a la compleción e interpretación que el lector realiza en el acto de recepción. De acuerdo con ello, en el correlato entre el esquema semiótico y la creación literaria, el fundamento queda entendido como las modalidades que desarrollara Doležel y, desde esta correspondencia, queda validada la apertura de estas últimas en su vinculación natural con el pacto de ficción: de manera análoga a como el fundamento dinamiza desde la imaginación pragmática los significados apuntados por el objeto inmediato, las modalidades expanden desde el acto de recepción los significados concretados en la ECR. Es posible, además, vincular esta ubicación en la teoría semiótica del acto literario con el género que nos ocupa, en la correspondencia que ya encontrábamos propuesta por Chiampì: tanto las modalidades como el fundamento quedan concretados en su teorización en esa noción de ideograma, que valida, por un lado, la relación de la obra mágico-realista con el imaginario americanista y, por otro, la homologación de los planos –el histórico y el religioso– que conviven en la obra sin trabar contradicción.

En estos términos, el operador alético concretado en los márgenes textuales por Doležel permite una relectura que, sin negar la vinculación semántica que establece en la configuración de los MM, dé cuenta de las relaciones que dicho MM establece con la realidad efectiva, tanto desde la perspectiva de creación como desde la de recepción. Esta dualidad de la noción de posibilidad –entendida en su vinculación con la verosimilitud aristotélica– no se trata de una propuesta novedosa, antes bien aparece ya en las revisiones que Susana Reisz de Rivalora establece en torno a la ficcionalidad, incluyendo para tal fin las nociones de «fáctico», «no fáctico» y «real» (1979, 139-140). Estos conceptos quedan establecidos en la teorización de Reisz de Rivalora en la ordenación que establece el MM con respecto a los elementos pragmáticos de la comunicación literaria, dando como resultado una vinculación necesaria entre la valoración verosímil y la realidad efectiva desde donde se produce dicha valoración: «El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüísticas vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una «nueva» realidad. Si tan sólo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con el mundo exterior o con algún modelo interior del mundo, no es ficcional» (Reisz de Rivalora 1979, 165). Esta ampliación de lo «posible», no solo desde la habilitación que proporciona el MM en el que se insertan determinados elementos, sino también

desde la valoración que el receptor realiza del mismo, queda especialmente vinculada al género que nos ocupa a partir de su propuesta de lo «Posible según lo relativamente verosímil» *-Prv-* (1979, 157). Desde esta caracterización lo posible queda determinado a los cambios y las fluctuaciones que la teórica reconoce para la realidad efectiva: «Es evidente, por lo tanto, que todo intento por ofrecer una tipología completa de las ficciones literarias ha de tomar en cuenta las variables resultantes de las condiciones de creación y recepción de los textos» (1979, 144).

Estas relaciones de posibilidad tanto en el plano semántico como en el plano pragmático apuntan a la necesidad de ampliación de otro de los conceptos indispensables en el análisis semántico-extensional del género: la accesibilidad. Si bien la primera definición que Doležel plantea en su teorización sobre este término queda ubicada en su vertiente semiótica⁵, la aplicación que realiza sobre las modalidades y los MM resultantes queda siempre delimitada a las relaciones que establecen las diferentes ontologías convivientes en un mismo MM. Nuevamente, la dualidad que encontramos en el desarrollo de la accesibilidad queda ya ofrecida en otras teorizaciones en torno a la ficcionalidad en las que se reconoce la importancia del elemento pragmático en el desarrollo semántico-extensional del estudio. Este es el caso de la propuesta de Marie-Laure Ryan, quien emplea los términos «intrauniversal» y «transuniversal» para caracterizar esta doble posibilidad de relación con el MM: «Transuniverse relations function as the airline through which the participants in the fictional game reach the world at the center of the textual universe, while intrauniverse relations make it possible for the members of TAW⁶ to travel mentally within their own system of reality» (1991, 32). Como en el caso de la posibilidad, no responde la dualidad a una contradicción en el término, sino a dos fases sucesivas en el proceso de recepción de la obra de arte verbal: existe un primer momento, ubicado en el nivel pragmático, por el que el lector ingresa en el MM articulado en la obra, concretando su valoración desde la relación de sus componentes con el imaginario cultural en el que se ubica fenomenológicamente; y una segunda fase, en la que la ingesión en el MM se realiza desde los márgenes textuales y entre las diferentes ontologías articuladas en un MM no homogéneo.

5. «Las personas reales, los autores y los lectores, pueden acceder a los mundos ficcionales pero únicamente cruzando, de algún modo, la frontera entre los reinos de lo real y de lo posible» (Doležel 1999, 42-43).

6. En la teorización de Marie-Laure Ryan «TAW» responde a la idea de «textual actual world», que apela a la textualización de la realidad efectiva en la que aún no existe necesariamente un proceso de ficcionalización de los elementos que conforman el universo discursivo.

3. HACIA UNA DEFINICIÓN SEMÁNTICO-EXTENSIONAL DEL REALISMO MARAVILLOSO. UNA PROPUESTA DE MODELO DE MUNDO

De las reflexiones pragmáticas desarrolladas en el epígrafe anterior se desprende la posibilidad de analizar las características particulares que presenta la estructuración del MM mágico-realista, delimitando las problemáticas y ofreciendo una primera propuesta resolutoria que permita dar cuenta del tipo de ficcionalidad desarrollada en el género. En este sentido, una de las concreciones fundamentales en la comprensión de lo real maravilloso descansa en el origen religioso de la formulación del elemento sobrenatural, tal y como ya especifica Chiampì en su análisis intensional y que es posible contrastar también en el nivel pragmático. El pacto ficcional aparecía dominado por una suspensión de la incredulidad validada desde la «fe» y la «creencia», entendidas como modelo universal según la justificación que ofrece el análisis cognitivista de la ficcionalidad y, por ende, salvando la problemática ubicación del receptor en un imaginario cultural divergente. Asimismo, esta concreción del pacto ficcional se encuentra amparada desde el nivel semántico-extensional por la apertura modal analizada, desde la que surgen propuestas que coordinan los operadores lógicos y su vinculación con la realidad efectiva, como es el caso de la teorización de Reisz de Rivarola y la resolución a la que llega en la ordenación del operador alético de lo *Prv*.

Esta última caracterización modal encuentra una gran rentabilidad para la explicación del género real maravilloso, en tanto que permite continuar con la línea trazada desde la experimentación religiosa, que abarca el nivel intensional, extensional y pragmático a un mismo tiempo. Así, la aplicación que Reisz de Rivarola propone sobre esta modalidad es, precisamente, la construcción mítica de la metamorfosis, caracterizando la diferenciación que esta puede encontrar dependiendo del contexto en el que se produce la comunicación literaria:

[sobre la metamorfosis en Ovidio y en Kafka] por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo imposible, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores, acarrea que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural, pero en última instancia admitida como un *Prv* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva. (1979, 146)

En esta línea, lo *Prv* queda formulado como la articulación alética que permite lo que en el nivel pragmático conseguía el acto de fe. De esta suerte, si la suspensión de la incredulidad venía caracterizada por la presencia del

componente religioso, reconocida por el receptor no necesariamente desde la idiosincrasia del imaginario colectivo del que surge, sino como caracterización universal de una experiencia concretada en la *doxa*, la presencia de estos elementos constitutivos en el nivel semántico-extensional asegura su valoración verosímil pese a la construcción del MM desde elementos no miméticos. El esquema resultante hasta el momento queda concretado en los siguientes términos: el MM mágico-realista está constituido por la convivencia sin contradicción de elementos naturales y sobrenaturales, homologados en el nivel intensional por la articulación de una retórica basada en la no disyunción (Chiampi 1983, 220), homogeneizados en el nivel extensional por la posibilidad que representan en el imaginario colectivo en el que se ubican (Reisz de Rivarola 1979, 144), y aceptados como verosímiles en el acto de recepción por la suspensión de la incredulidad motivada por su sustento en el componente religioso (Martín Jiménez 2015, 225-231).

Sin embargo, esta estructuración compleja del MM no es exclusiva del género real maravilloso tal y como demuestran las propuestas de Thomas Pavel (1986) y Lubomír Doležel (1999) en torno a los MM compuestos por una doble ontología. Recogen ambos teóricos articulaciones de MM determinadas por una convivencia en su seno de dos construcciones antitéticas, concretadas desde su análisis modal en elementos naturales y elementos sobrenaturales. Pese a que reconocen ambos autores la rentabilidad de este MM hacia formulaciones no necesariamente religiosas, terminan por centrar su explicación en construcciones míticas, por cuanto permiten articular con mayor facilidad la estructura dual del mundo posible desarrollado. En este sentido, las estructuras salientes propuestas por Thomas Pavel quedan caracterizadas por la convivencia de dos ontologías no isomórficas, una especificación que adopta del análisis del espacio sagrado desarrollado por Mircea Eliade en su obra *Lo sagrado y lo profano* (1957): «I shall call salient structures those dual structures in which the primary universe does not enter into an isomorphism with the secondary universe, because the latter includes entities and states of affairs that lack a correspondent in the former» (Pavel 1986, 57). Esta definición de las ontologías constitutivas del MM desde su no homogeneidad conlleva, inevitablemente, una comprensión jerarquizada de lo que denomina universo primario –o sacro– y universo secundario –o profano–, con una superposición de aquel sobre este. Asimismo, dicha jerarquización impone una atención a diferentes leyes, por lo que la aplicación de los operadores alético y deóntico queda articulada de manera divergente para cada una de las ontologías. De esta forma, lo posible e, incluso, necesario para la ontología sacra se revela imposible para la profana y la obligación que presentan determinados elementos sobrenaturales en el universo primario quedan concretados en su prohibición en

el universo secundario: «Space is partitioned into sacred regions, endowed with reality in the strongest sense, and nonsacred places that lack consistency; sacred cyclical time diverges from profane time and its irreversible duration» (Pavel 1986, 57).

En esta misma línea se desarrolla el mundo diádico de la propuesta de Lubomír Doležel, en la que la no homogeneidad de las ontologías constitutivas del MM da como resultado una accesibilidad asimétrica: «Los habitantes del dominio sobrenatural tienen acceso al dominio natural, pero, para los humanos, el dominio sobrenatural está, por regla general, fuera de sus límites. Al ser físicamente inaccesible, el dominio sobrenatural está más allá de la cognición humana» (1999, 191). De hecho, esta accesibilidad asimétrica se revela necesaria desde la aplicación de las máximas modales anteriormente comentadas: la imposibilidad o prohibición que representan determinados elementos sobrenaturales para los individuos de la ontología profana lleva consigo una necesaria limitación de su ingresión en un universo en el que esos elementos no solo son posibles, sino también necesarios. Así, continuando con la caracterización del espacio sagrado propuesta por Mircea Eliade (1998, 21-24), la hierofanía característica de esta ontología valida las restricciones que ambos teóricos encuentran entre los universos constitutivos de los MM diádicos: la materialización del elemento sacro en el universo profano demuestra la accesibilidad restringida al tiempo que configura la necesidad de un elemento habilitador para el contacto entre las ontologías.

No obstante, pese a que estas propuestas nos ofrecen un esquema de MM en el que poder articular las construcciones mágico-realistas y su configuración dual, quedan formuladas en los márgenes de propuestas míticas y religiosas de tendencia occidental, por lo que precisan de una adaptación para poder dar cuenta de las relaciones que establecen las ontologías constitutivas del MM real maravilloso. En este sentido, desde la misma caracterización de no homogeneidad que presentan las teorizaciones de Thomas Pavel y Lubomír Doležel encontramos una confrontación con la definición que habíamos estado ofreciendo desde el nivel intensional de un proceso de homologación de las dos realidades convivientes en el MM desarrollado en el género. De acuerdo con ello, el MM mágico-realista responde a una estructuración diádica inserta en el mismo nivel de análisis que las concreciones míticas y religiosas desarrolladas por ambos teóricos.

Dentro de esta ubicación es posible determinar, por lo tanto, las características que presentan las ontologías que lo conforman. Así, en el Realismo Maravilloso no se produce una articulación antitética de ambos universos, aunque estos estén contruidos sobre la clásica dicotomía de natural/sobrenatural. La homologación que sufre la *episteme* y la *doxa* –la historia y la religión– desde el enfoque del esclavo negro en la obra de Carpentier

demuestra una convivencia en la que ambos planos no quedan enfrentados, sino hermanados en una misma epistemología. No es posible marcar una frontera entre las ontologías y, por ende, no es posible entenderlas organizadas en una jerarquía. En este sentido, la homogeneidad que expresan ambos universos apela directamente a la ausencia de confrontación en la aplicación de los operadores que en Pavel y Doležel quedaban enfrentados: queda validada en el MM mágico-realista la posibilidad de experimentación del elemento sobrenatural por el individuo profano sin necesidad de más elemento habilitador que el proceso mismo de creencia. De esta forma, la posibilidad que representa el elemento maravilloso en el plano de los *realia* lleva consigo la anulación de una accesibilidad asimétrica, la convivencia *de facto* de ambas ontologías no requiere de una restricción de acceso de los individuos de una ontología a otra. Ello queda, nuevamente, demostrado desde las aportaciones de Mircea Eliade, en tanto que la naturalización de la hierofanía en la construcción del MM real maravilloso dirige la lectura a la homologación de los contrarios defendida por Irlema Chiampi (1983, 205-222).

En estos términos, es posible proponer la validación de estas características en las obras tomadas como referencia en las aplicaciones prácticas de las teorías ficcionales. En ambos estudios quedaba patente la convivencia de dos elementos de apariencia antitética: en *Pedro Páramo* asistíamos a la convivencia de vivos y muertos y en *El reino de este mundo* la insurrección haitiana quedaba determinada por todo un proceso mágico vinculado a la creencia vodú. En su nivel intensional, ambas obras se articulan siguiendo el análisis retórico propuesto por Irlema Chiampi, lo que termina determinando un proceso de homologación de los componentes constitutivos del MM. Así, en la aplicación de los operadores lógicos aléticos y deónticos, desarrollados desde la máxima de lo *Prv*, la estructura del mundo posible apunta directamente a la homogeneidad de los elementos: en *Pedro Páramo* Juan Preciado tiene un contacto directo con el más allá y en *El reino de este mundo* Ti Noel consigue metamorfosearse en diversos animales, así como comunicarse con los componentes de la naturaleza. Ambos individuos pertenecen a la ontología profana y ninguno requiere de un elemento habilitador para el desarrollo de estas hazañas sobrenaturales.

Tal vez una buena muestra de la divergencia de estas estructuras respecto a las propuestas por Thomas Pavel y Lubomír Doležel se encuentre, precisamente, en el material mítico de origen grecolatino, para el que no solo opera el mundo diádico, sino también lo *Prv* de acuerdo con su pertenencia a una determinada creencia. Así, en la *Eneida* de Virgilio el viaje al inframundo de Eneas para protagonizar el famoso diálogo con Anquises (VI, vv. 678-892) requiere de todo un ritual habilitador: Eneas es héroe, hijo de una diosa, encuentra la rama dorada que le pide la Sibila y accede al

más allá acompañado por esta. De esta misma forma, en las *Metamorfosis* de Ovidio encontramos de forma clarividente el protagonismo de los dioses en las transformaciones, tal es el caso de Dafne, quien solo logra eludir a Apolo gracias a su metamorfosis en laurel mediante la intervención de su padre, el dios de las aguas: «Ayúdame, padre, si es que los ríos tenéis poder, echa a perder, transformándome, la figura por la que he gustado en exceso» (I, vv. 544-546).

Frente a estas concreciones mitológicas occidentales, el desarrollo de la ontología sacra aparece validado en el género real maravilloso desde los individuos del universo profano, dando como consecuencia una accesibilidad simétrica en estas producciones. La ontología sacra es accesible para el profano y los elementos maravillosos no son ajenos a su realidad, experimentándolos, incluso, desde la corporalidad, frente a la tendencia intelectual que encontramos en las formulaciones occidentales. Con ello alcanzamos una primera justificación de la homologación en el nivel semántico-extensional, completando los análisis previos y aproximándonos a la caracterización del tipo de ficcionalidad que define a las producciones mágico-realistas. En este sentido, el Realismo Maravilloso presenta un MM conformado por dos ontologías que aparecen homologadas desde la no disyunción en su construcción intensional, gracias al empleo de una retórica que evita el oxímoron. Dichas ontologías aparecen homogeneizadas desde la aplicación de las restricciones modales aléticas y deónticas y el contacto de sus elementos habilitado por una accesibilidad simétrica entre los individuos que las componen y la experiencia de los elementos naturales y maravillosos, tal y como demuestra el análisis semántico-extensional de su estructura de MM. Y todo ello da como resultado una valoración verosímil del conjunto, pese a la convivencia de elementos miméticos y no miméticos, gracias a la suspensión de la incredulidad motivada por un planteamiento inserto en una construcción religiosa propia, pero universalizable por medio la fe: «Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad [...]. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe» (Carpentier 1985, 75).

4. BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. «Aspectos del análisis formal de textos», *Revista Española de Lingüística*, 1981, 1, 11, pp. 117-160. ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.

- ANDACHT, Fernando. «El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce». *Anuario Filosófico*, 1996, 29, pp. 1265-1289.
- BÁEZ-JORGE, Félix. «Vodú, mito e historia en El reino de este mundo (Aproximación antropológica)». *La Palabra y el Hombre*, 1998, 106, pp. 23-43.
- CARPENTIER, Alejo. «De lo maravilloso americano». En *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1985, pp. 66-77. CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Editado por Teodosio Fernández. Madrid: Akal, 2014.
- CHIAMPÍ, Irlomar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Traducido por Agustín Martínez y Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- CHICO RICO, Francisco. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1988.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos imposibles*. Traducido por Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Traducido por Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós Orientalia, 1998.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. «Qué es lo que la poesía es». *Lingüística Española Actual*, 1987, IX, 2, pp. 177-188.
- GARCÍA VALERO, Benito E. *La naturaleza de la luz en la magia literaria. Tramas de la física en la literatura fantástica y el realismo mágico*. Alicante: Universidad de Alicante, 2020.
- HARSHAW, Benjamin. «Ficcionalidad y Campos de Referencia». En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (coord.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 123-157.
- LEAL, Luis. «Magical Realism in Spanish American Literature (1967)». En PARKINSON ZAMORA, Lois y Wendy B. FARIS (eds.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.
- LISZKA, Jakob. *A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- LLARENA, Alicia. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Las Palmas de Gran Canaria: Hispamérica, 1997.
- LÓPEZ CANICIO, Gemma. *Realidad y Ficción: historia, teoría y crítica de la dualidad*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2020.
- MARCONE, Jorge. «Lo «real maravilloso» como categoría literaria». *Lexis*, 1988, XII, 1, pp. 1-41.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. *Mundos del texto y géneros literarios*. Coruña: Universidade da Coruña, 1993a.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993b.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Bern: Peter Lang, 2015.
- NESHER, Dan. «Are there grounds for identifying «Ground» with «Interpretant» in Peirce's Pragmatic Theory of Meaning?». *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 1984, 20, 3, pp. 303-324.

- OVIDIO NASÓN, Publio. *Metamorfosis*. Traducido y anotado por José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008.
- PADURA FUENTES, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- PETÖFI, János S. «Une théorie partielle du texte (TeSWeST) et quelques aspects de son application». En PETÖFI, János S. (ed.). *Vers un théorie partielle du texte*. Hamburg: Buske, 1975, pp. 113-129.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria». *Lexis*, 1979, III, 2, pp. 99-170.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Editado por Gonzalo Boixo. Madrid: Cátedra, 2018.
- RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana: University Bloomington and Indianapolis Press, 1991.
- SCHMIDT, Siegfried J. «The Fiction Is That Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature». *Poetics Today*, 1984, 5, 2, pp. 253-274.
- SPANG, Kurt. «Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria». *Anuario Filosófico*, 1984, 17, 2, pp. 153-159.
- SULLIVAN, Brad. «Education by Poetry: Hartley's Theory of Mind as a Context of Understanding Early Romantic Poetic Strategies». En JAÉN, Isabel y Jacques SIMON (eds.). *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 15-179.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- VIRGILIO MARÓN, Publio. *Eneida*. Traducido y anotado por Javier de Echave-Sustaeeta. Madrid: Gredos, 2019.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Traducido por Enrique Tierro Galván. Madrid: Alianza, 1973.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212275291>

TEXTO E IMAGEN EN *LA CÓLERA* DE JAVIER OLIVARES Y SANTIAGO GARCÍA, O POR QUÉ LA *ILÍADA* SIGUE TENIENDO ALGO QUE DECIRNOS*

Text and Image in La cólera, by Javier Olivares and Santiago García, or Why the Iliad Still Matters

Luis UNCETA GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid

e-mail: luis.unceta@uam.es

Recibido: 24/06/2022; Aceptado: 07/07/2022; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. LUIS UNCETA GÓMEZ. TEXTO E IMAGEN EN *LA CÓLERA* DE JAVIER OLIVARES Y SANTIAGO GARCÍA, O POR QUÉ LA *ILÍADA* SIGUE TENIENDO ALGO QUE DECIRNOS. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 12(2022), 275-291

RESUMEN: Este trabajo propone un análisis de la novela gráfica *La cólera* (2020) de Javier Olivares y Santiago García, en el que, desde la perspectiva de la Recepción Clásica, se atiende a las novedades que propone esta reescritura de la *Iliada*. Esas novedades son especialmente llamativas en dos ámbitos: la identidad de género y sexual, y las desigualdades sociales. A través de la feminización del personaje de Aquiles que propone la obra, se aborda, por una parte, un cuestionamiento de los papeles de género tradicionales, la fluidez entre ambos y la problemática de la orientación sexual y, por otra, una denuncia de la injusticia social, que no solo afecta al género, sino también a otros parámetros sociales, como los factores económicos. El trabajo, por último, ilustra las ventajas que ofrece el análisis de obras recientes desde el punto de vista de la Recepción Clásica.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «*Marginalia Clásica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*» (PID2019-107253GB-I00).

Palabras clave: Recepción Clásica; cómic; *La cólera*; Aquiles; Estudios de género.

ABSTRACT: This paper offers an analysis of the graphic novel *La cólera* (*The Rage*, 2020), by Javier Olivares and Santiago García, focusing on the novelties of this rewriting of the *Iliad*, from the point of view of Classical Reception. These novelties are especially apparent in two main areas: gender and sexual identity, and social inequalities. Through the feminization of the character of Achilles, this piece of work addresses, on the one hand, a questioning of traditional gender roles, the fluidity between them and the issue of sexual orientation, and, on the other, a criticism of social injustice, that does not only affects gender, but also other social parameters, such as economic factors. Lastly, the paper illustrates some advantages of the study of recent pieces of work from the point of view of Classical Reception.

Key words: Classical Reception; Comic; *La cólera*; Achilles; Gender studies.

1. INTRODUCCIÓN

El cómic, por su naturaleza híbrida, combinación de texto e imagen, constituye un lugar de excepción para la recepción del mundo antiguo, en su doble vertiente, letrada y visual. Los trabajos sobre las reinterpretaciones de la Antigüedad grecorromana en este medio son ya numerosos y su proliferación es un claro reflejo de la riqueza de este lenguaje, que amplifica las reescrituras de obras de la literatura clásica grecolatina a través del desarrollo del componente iconográfico¹. De ahí su potencial, superior incluso al del cine, por estar este último, en sus representaciones de Grecia y Roma, más sometido a ciertas tradiciones y convenciones genéricas difícilmente soslayables para los autores.

En este trabajo, me centraré en esta relación «texto-iconográfica», tomando como eje el cómic *La cólera* de Santiago García y Javier Olivares², publicada en 2020 por la editorial Astiberri, tercera novela gráfica en la que colaboran estos autores. *La cólera*, una recreación de la guerra de Troya, ubica su acción en el último año del enfrentamiento. El texto de contraportada contextualiza así la obra:

1. La bibliografía sobre recepciones clásicas en cómic y novela gráfica es ya amplia. Como punto de partida, pueden verse los trabajos incluidos en Kovacs y Marshall (2011, 2016), así como el marco general para este tipo de estudios que se propone en Kovacs (2011a).

2. Conocidos y reputados autores, colaboraron en *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (Astiberri, 2009) y después en *Las Meninas* (Astiberri, 2014), obra por la que fueron galardonados con el Premio Nacional de Cómic en 2015.

Dos ejércitos llevan diez años batallando a las puertas de Troya. De un lado, los defensores de la ciudad, comandados por Héctor. Del otro, la alianza de griegos capitaneada por Agamenón. Cansados, hartos y polvorientos, los aqueos se enfrentan a su mayor momento de crisis.

Agamenón ha ofendido a Aquiles, el de los pies ligeros, su principal guerrero. Aquiles monta en cólera y decide retirar a sus fuerzas del conflicto. Nadie consigue hacerle cambiar de idea, ni su amado compañero Patroclo ni su leal camarada Ulises. La ira de Aquiles es inflexible, y la sombra del desastre se cierne sobre la armada griega.

Esta es la historia que nos contó Homero, la historia de la rabia de un hombre que duró varias semanas en una playa del estrecho de los Dardanelos. La primera historia de la civilización europea.

La cólera es esa historia, una historia que sucedió muy lejos y hace mucho. Y también es otra historia, una historia que está pasando aquí y ahora.

De tu cólera nacerá Europa, pero para que nazca Europa, tú tienes que morir en Troya.

Hasta aquí nada desconocido para alguien mínimamente familiarizado con el argumento de la *Iliada*, aunque cabe mencionar también que la obra incluye una apretada *Odisea* e incluso un diálogo de los muertos entre Odisseo y Aquiles en sus páginas finales. Sin embargo, en *La cólera*, el relato clásico de la *Iliada*, en especial a través de las vivencias de su protagonista, Aquiles, y sus tensiones, permite a los autores reflexionar sobre problemas contemporáneos, como la guerra, los abusos y desigualdades sociales, o la identidad sexual y de género, de manera mucho más explícita y evidente que en otras recreaciones de la obra homérica. El relato, según han señalado los autores, sigue estando vigente, porque nuestra cultura continúa dentro del marco creado por Homero y su escala de valores. «No hemos escapado de Homero», dice García literalmente³.

En lo que sigue me fijaré en el tratamiento de estos aspectos, en especial el último (la identidad de género)⁴, desde los presupuestos teóricos de la Recepción clásica⁵. Para ello, además, voy a seguir la tónica que he marcado al

3. La declaración procede de la entrevista a los autores en el canal «Cómics Tomos y Grapas»: <https://www.youtube.com/watch?v=Gwir9CPAHvA> [24/06/2022].

4. Sobre la perspectiva de género en los estudios sobre procesos de recepción clásica, véase López Gregoris (2021).

5. La Recepción Clásica es una disciplina bien asentada en la actualidad y con gran presencia en los países de habla inglesa. Véanse al respecto Martindale (1993), Hardwick (2003), Hardwick y Stray (2008a). Es bien conocida la definición de Recepción Clásica propuesta por Hardwick y Stray (2008b, 1), que encapsula los intereses y objetivos de esta área de estudio: «The ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented». El medio y el contexto de

proponer que nos fijemos en el paratexto de contraportada, pues los paratextos y metatextos son una preciosa fuente de información para los estudios de Recepción Clásica⁶. Como nota al margen, debe señalarse, además, que, a resultas de la pandemia y la invasiva presencia que han cobrado las tecnologías de la comunicación en nuestra actividad cotidiana, en un cómic tan reciente como *La cólera* –que vio la luz en pleno confinamiento, lo que motivó que la mayor parte de las iniciativas promocionales se realizaran de manera virtual– es muy sencillo encontrar grabaciones con los testimonios de los autores acerca de su intenciones y percepciones de la obra, por lo que ahí también tenemos un material riquísimo y un punto de partida firme para el análisis.

2. LA *ILÍADA* EN EL CÓMIC Y OTROS FORMATOS DE LA CULTURA POPULAR

Aunque mucho menos popular que la *Odisea*⁷, la *Ilíada* también ha recibido algunas adaptaciones al formato cómic. Una de las primeras es la de Classics Illustrated de 1950, una versión que se pretende fiel a la original. Más recientes son la versión de *Marvel Illustrated: The Iliad*, firmada por Roy Thomas y Miguel Ángel Sepúlveda –que comenzó a publicarse en 2007 en los EE. UU., y que fue completada por una *Odisea*⁸ y un volumen titulado *La guerra de Troya*, compendio de la dilogía homérica–, y la adaptación gráfica del ilustrador Gareth Hinds (2019). En todos ellos se mantiene el aparato divino y hay una clara presencia del elemento sobrenatural.

A diferencia de esas, el ambiciosísimo proyecto de Eric Shanower, *Age of Bronze* (desde 2001, aún inacabado), es una suerte de *summa* mitológica del ciclo troyano, que pretende recoger y armonizar todas las versiones del relato, desde las antiguas hasta sus reelaboraciones de épocas posteriores,

recepción constituyen elementos fundamentales para entender correctamente esas reelaboraciones de referentes de la Antigüedad, que, por supuesto, pueden asumir interpretaciones muy diferentes en distintos aspectos a las que esos mismos referentes tuvieron en el momento de su creación. Sobre las dinámicas de recepción propias de la cultura de masas contemporánea, puede verse Unceta Gómez (2019, 2021a).

6. Sobre la importancia de los paratextos, véanse Wrigley (2013) o Taylor (2017). Conscientes de esta importancia, en el marco del proyecto en el que se inscribe este trabajo (véase la nota inicial), actualmente estamos desarrollando una base de datos de paratextos y metatextos de la recepción clásica en la cultura de masas contemporánea.

7. Marshall (2011) ofrece un repaso de algunas reescrituras de la *Odisea* en el cómic. Sobre algunas apropiaciones contraculturales, véase Jenkins (2011). Unceta Gómez (2021b) analiza una versión espacial y feminista de esta obra homérica.

8. Sobre esta obra, véase Murgatroyd (2011).

así como la evidencia arqueológica, y se inserta en la línea más reciente de humanizar el relato griego, haciendo a sus protagonistas los responsables últimos de sus acciones⁹. Algo que se observa también en *Troy* (2004), la popular película de Wolfgang Petersen, a la que volveré más adelante, o, por poner uno de los múltiples ejemplos literarios que podrían mencionarse, *Homero, Ilíada*, de Alessandro Baricco, composición polifónica concebida originalmente para ser radiada¹⁰ y que comparte con *La cólera* el mensaje antibelicista. En el apartado gráfico de *La cólera*, el dibujo expresionista de Santiago García y el gran formato del libro, que vuelve las *splash pages* (en ocasiones dobles) o las viñetas grandes aún más impresionantes y efectivas, permiten enfatizar el horror de la guerra y la estéril desolación que provoca¹¹.

Gracias a los múltiples testimonios que pueden encontrarse en internet y en la propia cuenta de Twitter de Javier Olivares (@olivaresilustra), sabemos que, entre otras muchas influencias, este ilustrador se ha formado con las obras de Moebius o Jack Kirby, un autor este último, como es bien sabido, clave en el desarrollo del género de superhéroes. Y es que, como he desarrollado en otro lugar¹², en tanto que el arquetipo del personaje del superhéroe deriva en buena medida del héroe clásico, y dado el protagonismo de este personaje en el cómic, resulta muy difícil en este medio abordar la reescritura de un relato mitológico clásico sustrayéndose al prisma y la plantilla que proporciona el género de superhéroes. De hecho, según plantean los autores de *La cólera*, la *Ilíada* es una suerte de «protomarvel», como ellos mismos la denominan, pues entre los universos ficcionales de los relatos de superhéroes y el mundo que nos presenta el poema homérico existen algunos rasgos comunes, como los epítetos, o las historias y los personajes protagonistas que se entrecruzan¹³. Los grandes autores de Marvel –continúan– se habían educado con Homero y eso se nota en las creaciones clásicas de este sello¹⁴.

Junto a esos nombres, hay otras recepciones comicográficas de la literatura clásica que han servido también como fuente de inspiración para Olivares: el trabajo de los ilustradores Alice y Martin Provensen (especialmente

9. Véanse Kovacs (2011b) y Shanower (2013).

10. La obra ha sido analizada por Ortega Villaro (2016).

11. Puede destacarse también que este formato ofrece una solución muy ingeniosa a la representación gráfica de la écfrasis del escudo de Aquiles del canto XVIII de la *Ilíada*, que se plasma aquí en trece impactantes dobles páginas y que merecería un estudio pormenorizado que no puedo ofrecer aquí.

12. Unceta Gómez (2020).

13. Declaraciones procedentes de la entrevista mencionada en la nota 3.

14. *Ibidem*.

sus dibujos de la *Iliada* y la *Odisea*)¹⁵ y los de Miguel Calatayud (*Los doce trabajos de Hércules*, 1972) y Blutch (*Peplum*, 2009), adaptación libre del *Satiricón* de Petronio.

Interesantes son también algunas referencias arqueológicas en la obra, como las naves, o la cerámica griega de figuras negras, que se utiliza en una interesante secuencia en la que Áyax, Diomedes, Patroclo, Odiseo y Aquiles vuelven del campo de batalla y discuten sobre las víctimas que se han cobrado, dudando incluso de la pertenencia a uno u otro bando de algún nombre (Figura 1), hasta que Diomedes zanja la discusión:

Nadie nos recordará nunca.

Somos una panda de brutos descuartizándonos en una playa con otra panda de brutos. Y en diez años no hemos conseguido más que pillar la peste.

Un día la arena cubrirá nuestros huesos y punto. (p. 75)

Y Odiseo, con su característico pragmatismo, apostilla:

Yo creo que no es así como funciona.

Probablemente, algún aedo escribirá una canción sobre estas batallas contando esta miseria como si hubiera sido algo noble para convencer a los desgraciados de su época de que se metan en otras mierdas como esta.

Los que las liamos no somos nosotros, sino estos aedos de las narices. (p. 75)

La guerra, según sus propios protagonistas, no tiene nada de heroico. El ejemplo resulta suficientemente ilustrativo del potencial subversivo de la obra, del contenido político de su mensaje antibelicista y de su compromiso en la denuncia de problemáticas netamente contemporáneas. De hecho, como ha declarado Santiago García a diferentes medios, su punto de partida es una reflexión de Peter Sloterdijk, quien comienza su obra *Rage and Time*¹⁶ señalando que el texto fundacional de la civilización occidental comienza con la palabra «cólera» (μῆνιν; *Iliada* I 1), noción que constituye su médula. El depositario de esa emoción extrema es, obviamente, Aquiles, a quien se hace aquí el «padre» de esa civilización colérica, en una suerte de *flashforward*, de prolepsis, a la que me referiré a continuación.

15. Referencia señalada por Olivares desde su cuenta de Twitter, en un tweet publicado el 14/02/21.

16. Sloterdijk (2010, 1).

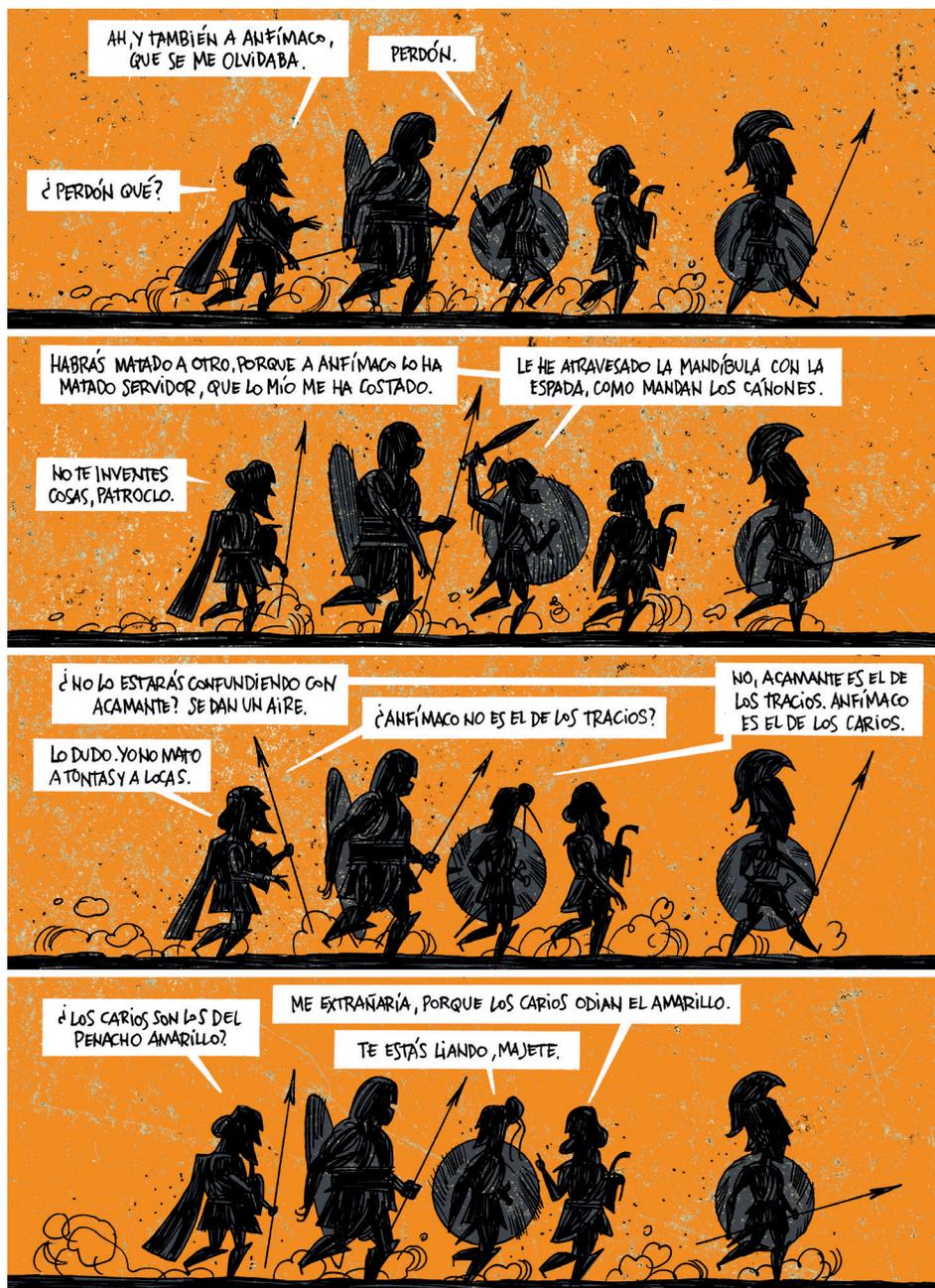


Figura 1. *La cólera* (© Javier Olivares y Santiago García). Astiberri, 2020, p. 73.

Pero, antes, conviene que nos detengamos en algunos rasgos estéticos de Aquiles, puesto que van a vehicular varios elementos que determinarán la identidad del personaje. En primer lugar, su pelo es rojo, interpretación del adjetivo Pirra, que fue el nombre que Aquiles asume, por su pelo rubio, durante su estancia en el palacio del rey Licomedes¹⁷. Y el rojo, además, parece tener cierto arraigo en la tradición pictórica, como demuestra el conocido cuadro de Rubens (*Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes*, hacia 1630). Junto al guiño a ese episodio, de capital importancia en el cómic, como enseguida se verá, el rojo se convierte, según Olivares, en una «guía invisible del libro»¹⁸. Y se extiende a todo el personaje desde el momento en que Agamenón le arrebató a Briseida y se desata su cólera (aunque este no sea el verdadero motivo que desencadena esta emoción en Aquiles).

Con respecto a la forma del cabello de Aquiles, el dibujante reconoce también una influencia del manga¹⁹, y es algo que refuerza la individualización de este personaje frente al resto de guerreros, otorgándole un aire casi futurista y extirpándolo de su contexto original. Se trata, en todos los casos, de posibilidades que solo ofrece el cómic, pues, a diferencia del cine, como ya he dicho, se muestra muy libre en sus interpretaciones, y dota al personaje de unas resonancias que se amplifican según avanza el relato (Figura 2).

Por otra parte, como también ha declarado el propio Olivares²⁰, la fisionomía del héroe está inspirada en la del bailarín Rudolf Nuréyev (1938-1993), algo que, a pesar de sus rasgos marcadamente masculinos, le dota de cierta androginia. Lo que el dibujante necesitaba era un físico versátil y que pudiera cambiar rápidamente de género²¹. Y ahí reside, precisamente, la radical novedad de *La cólera* y el rompedor tratamiento que esta obra da a la figura de Aquiles.

17. Véase Higino, *Fábulas* 96.

18. En «Desde el trabajo del dibujante: *La cólera*», conferencia on-line impartida por Javier Olivares e incluida en la serie «Jornadas en torno a las Técnicas y Medios Artísticos 2019-2021» del Canal UNED: https://canal.uned.es/video/600823fcb609236ea610e214?track_id=6008586eb609236eaa2e6602 [24/06/2022].

19. Aunque en otra entrevista lo relaciona con el aspecto de un pájaro («*La cólera*. Humanismo en el cómic», conversatorio del Espacio Fundación Telefónica: https://www.youtube.com/watch?v=jP51rMHd_RY [24/06/2022]).

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.



Figura 2. *La cólera* (© Javier Olivares y Santiago García). Astiberri, 2020, p. 79.

3. AQUILES Y SU SEXUALIDAD

Frente al tratamiento de Aquiles y Patroclo como primos en el filme *Troya* de Wolfgang Petersen (2004), extraño procedimiento para imponer la heteronormatividad en el relato y que recuerda a las «hábil» soluciones de doblaje de la censura franquista, Aquiles ha sido objeto de varias apropiaciones recientes en clave LGTBI+. Así se aprecia, por ejemplo, en el corto de animación *Achilles* (1995)²², del marionetista y director teatral

22. El corto puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=NPUfdxJn02U> [24/06/2022].

británico Barry Purves²³, un relato, con una fuerte carga homoerótica, sobre la relación entre estos dos personajes, o en el cómic *Age of Bronze* de Eric Shanower, al que me he referido antes. Del mismo modo, la novela *La canción de Aquiles* (*The Song of Achilles*, 2011), de Madeline Miller, autora más conocida ahora por *Circe* (2018), narra la relación de estos personajes en los términos románticos que impone la novela juvenil. Y aunque este no sea nuclear en la novela, puesto que responde prioritariamente a otro tipo de reivindicaciones feministas alentadas por el movimiento #MeToo, puede añadirse también el tratamiento que se da a la bisexualidad del héroe en *El silencio de las mujeres* (*The Silence of the Girls*, 2018), de Pat Baker, donde esta orientación sexual no matiza en lo más mínimo el modelo de «masculinidad tóxica» que representa el héroe²⁴.

En *La cólera*, desde el comienzo, encontramos a un Aquiles que, de entrada, podemos interpretar como bisexual, entregado a los placeres que le ofrecen Patroclo y Briseida tras una dura jornada en el campo de batalla, manifestación de una sexualidad desprejuiciada, «libre y precristiana», en palabras de Olivares²⁵ (Figura 3). La sonrisa que esboza Briseida en otra viñeta, dicho sea de paso, nos hace olvidar el distinto estatuto de ambos amantes en el relato original y hace también a las mujeres partícipes de esa vivencia de la sexualidad. Sin embargo, esta obra no solo explora la identidad sexual del personaje protagonista, sino también, y especialmente, su identidad de género, que es, como sabemos, una construcción cultural y social, y resulta aquí la clave de acceso para potenciar la sensibilidad del héroe ante ciertas problemáticas sociales.

Al comienzo de la obra se alude al episodio, ya mencionado, de su estancia en el palacio de Licomedes, donde, según las fuentes antiguas²⁶, lo escondió su madre Tetis para alejarlo de la guerra y donde Aquiles permaneció un tiempo disfrazado de doncella junto a las hijas del rey, es decir, travestido, hasta que vinieron a buscarlo Odiseo y Diomedes. Esta historia, como la de otro famoso travesti antiguo, Hércules en el palacio de la reina lidia Ónfale, ha sido relacionada con ciertos rituales de pubertad, donde el principio de inversión de género a través del travestismo suele interpretarse como un paso previo a la incorporación del varón a la vida adulta²⁷.

23. <https://barrypurves.com/> [24/06/2022].

24. Sobre la masculinidad tóxica que encarna Aquiles, su impacto en la película de Petersen y en las apropiaciones de la *Iliada* y su concepto de masculinidad por parte del supremacismo blanco, véase el interesante texto de Sears (2017).

25. En la entrevista indicada en la nota 18.

26. Véase, p. e., Apolodoro, *Biblioteca* III 13, 8.

27. Cf. Cyrino (1998, 211).

En estos ejemplos mitológicos, además, la exposición a la feminización de ambos personajes desemboca en un reforzamiento de su masculinidad, en una hipermasculinización, si se quiere²⁸.



Figura 3. *La cólera* (© Javier Olivares y Santiago García). Astiberri, 2020, p. 36.

Pero en el relato que propone *La cólera*, Aquiles no solo se disfraz de mujer, sino que su cuestionamiento de la identidad de género va más allá: se siente mujer a pesar de su fisonomía y de su atracción por las mujeres. En el *flashback* de la experiencia de Aquiles en su época en el palacio de Licomedes, se nos presenta la vida que llevó allí y asistimos a una conversación con Deidamía (la que será madre de su hijo Pirro):

- Pirra, tú no eres como las demás.
- Tú tampoco, Deidamía.
- No, quiero decir que tu cuerpo es diferente.
- Solo en una parte.

28. Véase al respecto Cyrino (1998), quien analiza ambos relatos y los conecta de manera muy ilustrativa con ejemplos contemporáneos.

- Es una parte importante.
- Depende del momento.
- ¿Te gusta ser una mujer?
- Me gusta mucho. ¿Y a ti?
- A mí también me gusta mucho. Y me gusta que seas mi mujer. (p. 44)

A diferencia de la narración transmitida por Estacio –quien nos ofrece la versión más desarrollada de este episodio, en el que la masculinidad de Aquiles queda asegurada por la violación de Deidamía²⁹, aquí tenemos un relato sensible de una relación que podríamos interpretar, en términos contemporáneos, como entre dos mujeres: una «cisgénero» y la otra «transgénero». Así pues, desde el principio se nos anuncia una dualidad que, ahora resulta evidente, se representa también en la portada, a través de una oposición cromática (rojo y azul), y se profundiza en ella en la parte central de la obra, en la que se recurre a un sorprendente recurso compositivo que obliga a un giro literal de la obra, y que los autores califican de «extraño ensoñamiento narrativo»³⁰.

Tras habersele arrebatado a Briseida, Aquiles oye la llamada de su madre, la nereida Tetis, y se sumerge en un mar oscuro, que hace aquí las veces de las aguas primordiales y permite un regreso al útero materno. En el momento de encontrarse con su madre, el físico de Aquiles ha cambiado: sus formas se redondean y sus rasgos sexuales primarios se convierten en los de una mujer. De tal modo, la experiencia travesti previa deja paso a una experiencia de transexualidad. Los autores hablan de «género fluido» en alguna entrevista, pero quizá sea mejor considerar a Aquiles como un individuo «bigénero»: hombre y mujer al mismo tiempo.

Como si de un fantasma de *Cuento de Navidad* (*A Christmas Carol*, Charles Dickens, 1843) se tratara, Tetis guía a su «hijo» en un viaje espacio-temporal que lo lleva, a través de un espacio con astronautas, a una versión distópica y ligeramente futurista de nuestra actual Europa. El estilo del dibujo cambia radicalmente, se utiliza una cuadrícula regular de 9 viñetas por página y tonalidades azules, y se obliga a una lectura en sentido inverso. Todo ello, explican los autores³¹, altera la lógica narrativa, pretende resultar desconcertante e incómodo y provocar «torpeza» e inseguridad en la lectura.

29. Estacio, *Aquileida* I 640.

30. Declaraciones procedentes de la entrevista mencionada en la nota 3.

31. *Ibidem*.

A lo largo de esas páginas asistimos a las vivencias de Pirra y a las desigualdades a las que aún hoy, en el mundo occidental contemporáneo, siguen expuestas las mujeres. Pirra es sometida a un trato vejatorio por parte de su amante, que es también su jefe, y se involucra en la problemática de la inmigración y los refugiados de guerra, con un desenlace fatídico. Pensemos que la crisis de los refugiados en Europa, una situación solo comparable a la que se vivió tras la Segunda Guerra Mundial, se desencadenó en el año 2015, poco antes de que se empezara a gestar este cómic. Sintomáticamente, pocas páginas antes de esta prolepsis, se alude al mito de las edades³² y a la visión teleológica de la degradación del género humano que este impone. Según plantea Aquiles:

Dicen que hubo una edad de oro y una edad de plata.
Y que ahora vivimos en la era de los héroes.
Algunos luchan por la fama imperecedera. Pero ¿qué sentido tiene la fama?
Si cada era es peor que la anterior, si los hombres cada vez son peores,
nuestra fama será cada vez más indigna.
Nuestra memoria más minúscula.
Solo merece la pena luchar por el aquí y el ahora.
Y aún más: no luchar. (p. 98)

A través de este procedimiento narrativo, esta proyección al futuro de la conciencia de Aquiles y, sobre todo, a través de su plena transformación en una mujer, el héroe puede experimentar y empatizar con problemas que son completamente ajenos a su mundo y a su escala de valores. Y de ese modo, me refiero de nuevo a las propias declaraciones de los autores³³, se produce una toma de conciencia que obliga a entender de otra manera la historia principal y a cuestionar la moral guerrera tradicional que nos transmite la *Iliada* y que ha contribuido al establecimiento y mantenimiento del régimen heteropatriarcal occidental.

4. CONCLUSIONES

A la vista de los aspectos abordados aquí, cabe concluir que la propuesta de Olivares y García, desde una lectura cuidadosa del texto clásico, ofrece

32. Véase Hesíodo, *Trabajos y días* 106-202.

33. En la entrevista mencionada en la nota 3.

una reinterpretación novedosa y atenta a las necesidades y dilemas morales de la contemporaneidad. Los autores han acuñado un concepto feliz, el de «pregénero», que consideran propio del tiempo mítico en que sucede la *Iliada*: una situación primordial y anterior al marco y al reparto de papeles que nos definen como hombres y mujeres. Esta idea permite sobreponerse a la aparente incongruencia, mal gestionada en numerosas respuestas contemporáneas a la obra homérica, entre los valores eminente y marcadamente masculinos que encarna Aquiles (cualidades guerreras, agresividad, valor, individualidad, heroísmo) y la orientación sexual del personaje.

El planteamiento puede parecer enormemente ingenuo, sobre todo si tenemos en cuenta que, en la *Iliada*, Aquiles es el prototipo de lo que hoy entendemos como «masculinidad tóxica», pues se le aplica el concepto de ἀρηνότητα («virilidad», «valor», pero también «arrogancia»), que designa una masculinidad excesiva y connotada negativamente, caracterizada por el individualismo y la falta de solidaridad, en oposición a ἡνροπή («virilidad», «valor»), libre de esas connotaciones³⁴. Y, sin embargo, demuestra una vez más cómo la Antigüedad clásica grecolatina puede asumir una firme función legitimadora de las identidades sexuales y de género disidentes³⁵.

Por otra parte, la problemática del género y la identidad social está profundamente atravesada por cuestiones relacionadas con la procedencia y la clase social. La individualidad, la soledad (agravada en la recepción de la obra por la pandemia y el confinamiento) y la falta de amor son, según García y Olivares, fuentes de esa cólera que está en nuestros orígenes como sociedad y quizá es hoy más visible que nunca en el mundo occidental, con el auge de la extrema derecha, la alarmante incapacidad de diálogo y la presión migratoria a un mundo cada vez más enfrentado e incapaz de gestionarse (y en el momento en que escribo estas líneas, la guerra en Ucrania no ha hecho sino agravar esta situación). Del cómic parece desprenderse una última conclusión que comparto plenamente y es la necesidad de incorporar en la gestión de los conflictos la sensibilidad y los valores asociados a la femineidad, pues solo ellos serán capaces de dar respuesta a los problemas humanitarios que nos acucian.

34. Véase Graziosi y Haubold (2003). En el caso del filme *Troya* de Wolfgang Petersen, la representación de Aquiles responde a los cánones de la masculinidad hegemónica, pero incluye también algunos rasgos típicos de la representación de la mujer bajo la mirada masculina en el cine de Hollywood, especialmente en las escenas en que aparece desnudo. Véase al respecto Proch y Kleu (2013).

35. Entre otras referencias, véanse Blanshard (2010), Orrels (2011), Ingleheart (2015), López Gregoris (2020), Palermo (2022), González Vaquerizo (2022), Sánchez Pérez (2022), Unceta Gómez (2022).

En otro orden de cosas, este trabajo pone de manifiesto, además, los beneficios que proporciona al estudioso de la Recepción Clásica el análisis de creaciones recientes desde esta perspectiva, pues podemos acercarnos a este fenómeno de transferencia cultural desde distintos ámbitos. Por una parte, tenemos acceso directo a los creadores de las obras que nos interesan y podemos conocer de primera mano las intenciones autorales subyacentes a determinadas creaciones, intenciones que, dada la accesibilidad de esos testimonios a través de las redes sociales, están condicionando marcadamente las interpretaciones de los consumidores de esas obras. Por otra parte, tenemos a nuestra disposición un inmenso caudal de información efímera, paratextos, pero sobre todo metatextos de estas obras, que seguramente desaparecerá en un tiempo (especialmente el disponible en internet en la actualidad) y dejará de estar disponible para los investigadores.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BLANSHARD, Alaister. *Sex, Vice, and Love from Antiquity to Modernity*. Malden, (MA)/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- CYRINO, Monica S. «Heroes in D(u)ress: Travestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles». *Arethusa*, 1998, 31, pp. 207-241.
- GRAZIOSI, Barbara y Johannes HAUBOLD. «Homeric Masculinity: HNOPEH and ATHNOPIH». *The Journal of Hellenic Studies*, 2003, 123, pp. 60-76.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. «Mito griego e identidad trans en el cine o «Cuando Platón encontró a Hedwig y Sófocles a Strella»». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO (eds.). *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata/UAM Ediciones, 2022, pp. 253-273.
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Malden (MA): Blackwell, 2008a.
- HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY (eds.). «Introduction: Making Connections». En HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Malden (MA): Blackwell, 2008b, pp. 1-9.
- INGLEHEART, Jennifer. *Ancient Rome and the Construction of Modern Homosexual Identities*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- JENKINS, Thomas E. «Heavy Metal Homer. Countercultural Appropriations of the *Odyssey* in Graphic Novel». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 221-235.
- KOVACS, George. «Comics and Classics: Establishing a Critical Frame». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Nueva York: Oxford University Press, 2011a, pp. 3-24.

- KOVACS, George. «Mythic Totality in *Age of Bronze*». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Nueva York: Oxford University Press, 2011b, pp. 33-46.
- KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Son of Classics and Comics*. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. «*Fun Home: A Family Tragicomic*. Homer, Joyce and Bechdel: Classical Reception and Comic Hybridization. The Heroine Explores Her Sexual Identity». En LÓPEZ GREGORIS, Rosario y Cristóbal MACÍAS VILLOBO (eds.). *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2020, 143-158.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. «Género (estudios de)». En GARCÍA JURADO, Francisco (dir.). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica. Conceptos, personas y métodos*. Madrid: Guillermo Escolar, 2021, pp. 296-305.
- MARSHALL, C. W. (2011): «Odysseus and *The Infinite Horizon*». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 3-31.
- MARTINDALE, Charles. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MURGATROYD, Paul. «Homer's *Odyssey* as a Graphic Novel». *Ordia Prima*, 2011, 10, pp. 19-41.
- ORRELLS, Daniel. *Classical Culture and Modern Masculinity*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- ORTEGA VILLARO, Begoña. «Homero revisitado: Alessandro Baricco y sus héroes desamparados». *Anuario de Estudios Filológicos*, 2016, 39, pp. 197-213.
- PALERMO, Sara. «Vacaciones en Lesbos. Las *fanfictions* sacan a Xena del armario». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO (eds.). *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata/UAM Ediciones, 2022, pp. 295-314.
- PROCH, Celina y Michael KLEU. «Models of Masculinities in *Troy*: Achilles, Hector and Their Female Partners». En RENGER, Almut-Barbara y Jon SOLOMON (eds.). *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden/Boston: Brill, 2013, pp. 175-193.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Carlos. «Rebis: el andrógino hermético como superhéroe». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO (eds.). *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata/UAM Ediciones, 2022, pp. 233-251.
- SEARS, Matthew A. «Toxic Masculinity Fostered by Misreadings of the Classics». *The Conversation*, 2017. <https://theconversation.com/toxic-masculinity-fostered-by-misreadings-of-the-classics-88118> [24/06/2022].
- SHANOWER, Eric. «Trojan Lovers and Warriors: The Power of Seduction in *Age of Bronze*». En KNIPPSCHILD, Silke y Marta GARCÍA MORCILLO (eds.). *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*. London: Bloomsbury, 2013, pp. 57-70.

- SLOTTERDIJK, Peter. *Rage and Time*. New York: Columbia University Press, 2010.
- TAYLOR, Helena. *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2017.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo postmoderno con la antigua Roma». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Carlos SÁNCHEZ PÉREZ (eds.). *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata/UAM Ediciones, 2019, pp. 17-35.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «From Hero to Superhero. The Update of an Archetype». En LÓPEZ GREGORIS, Rosario y Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS (eds.). *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2020, pp. 1-17.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «Cultura de masas contemporánea». En GARCÍA JURADO, Francisco (dir.). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica. Conceptos, personas y métodos*. Madrid: Guillermo Escolar, 2021a, pp. 151-161.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «*Ody-C* de Matt Fraction y Christian Ward: sexo, género y binarismo en una reescritura CF de la *Odisea*». En LOSADA GOYA, José Manuel y Antonella LIPSCOMB (eds.). *Mito y ciencia ficción*. Madrid: Sial Pigmalión, 2021b, pp. 59-71.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «Mito y sexualidad en *Priape*, de Nicolas Presl». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO (eds.). *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata/UAM Ediciones, 2022, pp. 275-293.
- WRIGLEY, Amanda. «Practising Classical Reception Studies «in the Round». Mass Media Engagements with Antiquity and the «Democratic Turn» towards the Audience». En HARDWICK, Lorna y Stephen HARRISON (eds.). *Classics in the Modern World. A Democratic Turn?* Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 351-354.

RESEÑAS

CIFRE-WIBROW, Patricia. *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*. Berlin: Peter Lang, 2022, 314 pp.

He aquí una novedosa aportación a la ya ingente producción académica centrada en la narrativa sobre la Guerra Civil española. Su novedad viene ya sugerida en el título donde figura el sintagma «patrones narrativos» y en el que, además, se da a entender que existe una evolución en la aplicación de tales patrones vinculada al cambio producido en la percepción del concepto de «memoria». La autora, Patricia Cifre-Wibrow, profesora titular del área de germanística en la Universidad de Salamanca, parte con la ventaja de conocer a fondo la narrativa generada en el ámbito germano (Alemania y Austria) como consecuencia del conflicto bélico que acabó con la derrota del III Reich, además de la producción teórico-crítica surgida en torno a la misma. Ello le permite, en determinados momentos, recurrir a una metodología comparatista y trazar esclarecedores paralelismos, poniendo de manifiesto las similitudes y divergencias entre la narrativa posbélica germano-austriaca y la española.

El concepto de «memoria» es la pieza clave en torno a la que se articula este trabajo en cuyo documentado capítulo introductorio titulado «Giro cultural de la memoria» nos introduce en el contexto donde tiene lugar ese giro mediante el

que se replantea la significación que la Guerra Civil tenía para una parte importante de la sociedad española. La autora lo vincula al movimiento que, en torno al cambio de siglo y coincidiendo con el relevo generacional, desencadena una actitud sumamente crítica frente a la política del olvido que, como garantía de la reconciliación, se había preconizado durante el periodo transicional. Una vez asentada la democracia y superado el peligro de la involución, la «generación de los nietos» deja sentir su voz para expresar el desacuerdo con la generación precedente y se ponen sobre el tapete cuestiones como la necesidad de dignificar a las víctimas del franquismo y sacar a la luz las injusticias cometidas contra ellas, de reactivar una memoria que había quedado relegada a los relatos familiares donde permanecían vivas las humillaciones padecidas por los vencidos. La autora se encarga de subrayar cómo en los últimos años del siglo comienzan a abrirse nuevos espacios para la articulación de la memoria republicana y cómo el cambio resulta visible, ya desde 1999, en el ámbito de la historiografía con la aparición de una serie de títulos que comenzaron a ocuparse de cuestiones hasta entonces silenciadas y a insistir especialmente en la «violencia fundacional» de la dictadura a la que no se duda en calificar de genocida.

En la primera parte, «Los marcos de la memoria», se pasa revista a la concatenación de circunstancias

de diversa índole (política, cultural, social, jurídica, etc.) que abonaron el terreno para el mencionado giro cultural. Desde la perspectiva política se analizan los factores que desembocaron en la aparición de una corriente de pensamiento que abogaba por la superación del pacto transicional y de su equidistancia entre los dos bandos contendientes de la guerra para reclamar la recuperación de la memoria republicana (la «conversión» de muchos militantes del PSOE quienes, ya en la oposición tras la pérdida del poder en 1996, reclaman al Partido Popular una política dignificadora de las víctimas del franquismo; los homenajes a la memoria de los exiliados en 1999 coincidiendo con el sexagésimo aniversario del final de la contienda; la promulgación en 2007 de la Ley de Memoria Histórica por el gobierno de Rodríguez Zapatero; la irrupción en 2008 del 15M y, con ella, el surgimiento de partidos como Podemos que cuestionan la legitimidad de la Transición y reclaman un nuevo proceso constituyente; el afloramiento de numerosos casos de corrupción en mitad de la crisis económica y financiera, etc.). En lo que respecta al marco jurídico se comenta cómo ya en los noventa cobran fuerza las voces contra la Ley de Amnistía de 1977, que impedía juzgar a los responsables de la represión franquista y que fue criticada por diversas asociaciones internacionales, incluida la propia ONU; a ello hay que

sumar la actuación emprendida por el juez Baltasar Garzón sobre los crímenes de la dictadura, aunque sería apartado de la causa por el Tribunal Supremo; o la creación de asociaciones como Verdad, Justicia y Reparación emprendida por los familiares de las víctimas. Al abordar el marco historiográfico se tiene en cuenta la multiplicación de trabajos publicados entre 1987 y 1996 con la aparición de nuevas líneas de investigación que establecen el papel estructural desempeñado por la violencia en el bando sublevado y demuestran que la represión en este fue muy superior a la ejercida en la zona republicana. Este hecho aparece reforzado por el hallazgo y la apertura de las numerosas fosas comunes propiciada por el marco jurídico que proporcionó la Ley de Memoria Histórica y que la autora comenta en un apartado titulado «Las exhumaciones». Esta primera parte se cierra con unas interesantes páginas dedicadas a los estudios de la memoria, centrados específicamente no tanto en el relato del pasado como en «el relato que el presente hace del pasado» y en «la interacción entre la memoria individual y colectiva». Se remonta a los trabajos pioneros de Halbwachs en los años treinta y repasa las aportaciones de otros teóricos posteriores como Aleida y Jan Assmann, Marianne Hirsch, Harald Welzer, Peter Demetz o Astrid Erll y en los que la autora se ha apoyado para su investigación.

La segunda parte se ocupa de la narrativa en torno a la Guerra Civil y del papel que esas novelas han podido desempeñar como mecanismo articulador de la memoria cultural. En su objetivo de responder a la pregunta sobre cómo esa memoria influye en las representaciones literarias del pasado, la autora propone cuatro patrones narrativos dentro de los que encuadran las novelas sobre la contienda: el *patrón de la vivencia*, desarrollado durante el conflicto bélico y los primeros años de la posguerra; el *patrón de la experiencia*, que incluye aquellos relatos en los que la guerra es percibida como un acontecimiento que forma parte del pasado; el *patrón de la conciliación*, vinculado a la cultura conmemorativa de la Transición; y el *patrón de la reparación*, donde se engloban aquellas novelas en las que se manifiesta ya el cambio de paradigma producido a partir del cambio de siglo en la cultura conmemorativa española. Las novelas incluidas en el primero son las escritas por autores que participaron en la guerra y dan testimonio de lo vivido (*A sangre y fuego*, de Chaves Nogales; *Del Madrid rojo*, de Guillén Taro; *Madrid de corte a checa*, de Agustín de Foxá; *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender; *No son cuentos*, de Max Aub; *La llama*, de Arturo Barea, etc.), mientras el patrón experiencial estaría integrado por aquellas novelas que vuelven sobre el conflicto desde una perspectiva temporal más amplia

explicándolo desde las repercusiones que tuvo en la España posterior al mismo (*Nada*, de Carmen Laforet; *La colmena*, de Cela; *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa; *Las afueras*, de Luis Goytisolo; *Si te dicen que caí*, de Marsé, entre otras). El patrón de la conciliación engloba la producción literaria iniciada tras la muerte de Franco en las que destaca «la preocupación por evitar la reactivación de los resentimientos vinculados al pasado», acorde con el espíritu reconciliador que presidió la Transición (*La muchacha de las bragas de oro*, de Marsé; *Luna de lobos*, de Llamazares; *Beatus ille* y *El jinete polaco*, de Muñoz Molina; *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa; *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, son algunas de ellas). Por su parte, el patrón de la reparación abarca una serie de novelas escritas desde principios del siglo (aunque algunos autores como Vázquez Montalbán, Javier Marías o Rafael Chirbes se adelantan) con la voluntad de contribuir a reparar las injusticias que la Transición había dejado pendientes y los agravios infligidos a la memoria republicana (se incluyen varios de los títulos de Almudena Grandes además de otros como *El vano ayer* y *¡Otra maldita memoria sobre la guerra civil!*, de Isaac Rosa; *Enterrar a los muertos*, de Martínez de Pisón; *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler; *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado; *Recordarán tu*

nombre, de Lorenzo Silva; *Cartas desde la ausencia*, de Emma Rivalola, etc.).

Resulta imposible resumir la compleja casuística desarrollada por la profesora Cifre en la explicación y aplicación de tales patrones en las más de 60 páginas (distribuidas en 10 epígrafes) que ocupa su exposición. Esta, además de incluir referencias detalladas a un extenso repertorio de novelas, viene precedida por una minuciosa definición de las categorías con las que opera («memoria», «olvido», «perdón», «reconciliación», «reparación»), para lo que se remite a diversos teóricos que han abordado el tema de la memoria, entre ellos Walter Benjamin, cuya distinción entre los conceptos de «vivencia» y «experiencia» resulta crucial.

La tercera y última parte del libro se dedica a estudiar el funcionamiento de los cuatro patrones narrativos descritos en una serie de novelas que considera representativas atendiendo a su recepción exitosa, confirmada en ocasiones por premios literarios de prestigio. Deja constancia de la frecuencia con que se producen fenómenos de hibridismo entre elementos pertenecientes a patrones narrativos distintos, lo cual explica por el carácter ambiguo que presentan varias de esas novelas o por la evolución experimentada por los diversos autores. Cita como ejemplo el caso de Max Aub, cuya escritura evoluciona desde el patrón vivencial de sus

primeros relatos sobre la guerra y los campos de refugiados franceses hasta el patrón experiencial presente en *Manuscrito Cuervo* y, especialmente, en *La gallina ciega*. A este autor se dedica el primero de los diez capítulos de los que consta esta tercera parte del libro; los otros se ocupan sucesivamente de Luis Goytisolo (*Las afueras*), Miguel Delibes (*377A, Madera de héroe*), Juan Marsé (*La muchacha de las bragas de oro*), Javier Cercas (con sendos capítulos dedicados respectivamente a *Soldados de Salamina* y a *El impostor*; este último comparado con un caso similar, el del suizo Benjamin Wilkomirski), Javier Marías (*El siglo*), Isaac Rosa (*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*) y Rafael Chirbes (*La larga marcha, La caída de Madrid, Los viejos amigos*).

No cabe duda de que nos hallamos ante un libro importante por lo que supone de aportación novedosa a un tema sobre el que parecía estar ya todo escrito. La autora parte de un sólido conocimiento de sus antecedentes tanto en el ámbito teórico-crítico como en el de la creación literaria del que es reflejo la exhaustiva bibliografía de 23 páginas (con casi 500 referencias) que acompaña el volumen. Su innovadora metodología abre nuevas perspectivas no solo al estudio de la narrativa sobre nuestra contienda civil, sino a las relaciones entre literatura y memoria histórica. Por otra parte, las incursiones que la autora,

avalada por su formación germanística, hace en algunos momentos en la narrativa posbélica alemana y austriaca permite comprobar que su metodología puede ser también fructífera en el ámbito de la literatura comparada analizando las repercusiones que un conflicto bélico deja en la memoria colectiva, y en la literatura que la vehicula, de los distintos países que lo sufrieron. A este respecto y para concluir, cabe referirse a cómo la profesora Cifre

se preocupa de señalar que su valoración de las novelas abordadas no ha estado presidida por criterios éticos ni estéticos, sino por el propósito de «leer la memoria novelada como un producto de su tiempo, poniéndola en relación con los marcos sociales por los que se ve condicionada».

José Antonio PÉREZ BOWIE
Universidad de Salamanca

MÜNKLER, Herfried. *Marx, Wagner, Nietzsche: Welt im Umbruch*. Berlin: Rowohlt Berlin Verlag, 2021, 720 pp.

Con frecuencia se nombran tríadas destacadas para señalar tendencias que caracterizan una determinada época. Stefan Zweig, por ofrecer algún ejemplo, consideró a Hölderlin, Kleist y Nietzsche los espíritus cimeros del siglo XIX y Thomas Mann vio en Schopenhauer, Nietzsche y Freud los pilares de la modernidad europea. En otras ocasiones Freud es reemplazado por Goethe o por Wagner o se sustituye a Schopenhauer por uno de estos dos. Para Paul Ricoeur, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud son, como es sabido, los maestros de la sospecha, categoría con la que se refiere a su actitud crítica hacia los fundamentos indudables de la filosofía cartesiana. El politólogo Herfried Münkler presenta en su estudio *Marx, Wagner, Nietzsche: el mundo en transición* una nueva propuesta que llama la atención sobre todo porque en la combinación entre Richard Wagner y Friedrich Nietzsche Karl Marx resulta un elemento disímil.

Por supuesto, la vida cambió radicalmente durante el largo (Hobsbawm) siglo XIX. Los que vivieron el año 1800 no habrían reconocido su mundo en 1900 a causa de la vertiginosa velocidad con la que progresó la revolución industrial y tecnológica, pero también, evidentemente, por la influencia de pensadores como Richard Wagner,

Karl Marx y Friedrich Nietzsche, que participaron de forma decisiva en la agitación que caracterizó ese siglo en su último tercio. Unos más, otro menos. Las consecuencias del pensamiento de Nietzsche tuvieron efecto más tarde, y los méritos de Wagner son probablemente los menos destacados entre las aportaciones de los tres, y, muy a pesar de él, se limitan a cuestiones culturales (que, evidentemente, durante el nacionalsocialismo, alcanzan lo político). Marx, mirando hacia el siglo XX, ha sido sin duda el más influyente entre ellos.

El libro en un principio no está concebido como una comparación, sino más bien como una yuxtaposición entre los tres colosos. O ni siquiera, ya que el autor en varias ocasiones insiste en las discrepancias entre Wagner, Marx y Nietzsche y tan solo pretende demostrar que «sus antagonismos y contradicciones conducen al corazón del desarrollo de la cultura alemana» (solapa). Sin embargo, más que divergencias se buscan correspondencias entre los tres intelectuales como si fuesen necesarias para justificar el cometido. Y las conexiones en muchos casos terminan en acercamientos y en comparaciones.

Las comparaciones encierran muchos peligros relacionados con la cuestión de la comparabilidad. ¿Son comparables los tres tan solo porque son corresponsables de las radicalizaciones del siglo XX cuando tanto en su visión global como

en lo que los movió eran tan distintos? Es verdad que Münkler nos descubre detalles coincidentes aparentemente sorprendentes, pero a la vez observamos un problema de precisión en la visión, y el contorno del objeto de la comparación corre el riesgo de perder su nitidez. Eso lleva en algunas ocasiones a simplificaciones. En este sentido, lo espinoso de este libro es que los paralelismos no convencen. A menudo parecen artificiosamente contruidos e incluso obsesivos, y contribuyen poco a iluminar la incubación de la modernidad, si es que de eso se trata. Hablamos del marxismo, pero términos como nietzscheanismo o wagnerismo (p. 604) no están al mismo nivel.

Ya en el segundo capítulo, que trata del interés de los tres por la Antigüedad clásica, es evidente que, siendo ellos hijos de su época, fueron educados en la historia y la filosofía del mundo griego y romano. ¿Quién entre los intelectuales del siglo XIX, científicos, artistas y políticos incluidos, no fue educado en los valores humanistas y militares a la vez de la Antigüedad clásica? El propio Marx se doctoró en 1841 con un trabajo sobre la diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro. Epistemológicamente, Grecia y Roma eran los puntos de referencia para todas las disciplinas y esta coincidencia no es sorprendente. Münkler, sin embargo, nos la presenta como tal.

Entre los temas que Münkler repasa en los nueve capítulos, y que se pueden resumir en los grandes bloques de nación, religión y sociedad, el más interesante quizá es el octavo, en el que analiza las relaciones de los tres personajes con el judaísmo y el antisemitismo. Marx era judío, pero, como tantos burgueses que sufrieron la discriminación antisemita, su familia se convirtió al protestantismo. En su escrito *Zur Judenfrage*, de 1843, convierte la cuestión de la emancipación de los judíos en Alemania en una cuestión de emancipación social, y Münkler demuestra de forma detallada que el terreno que pisa Marx es muy resbaladizo, porque el ensayo puede ser considerado desde la perspectiva actual el primer documento del antisemitismo de la izquierda. Aun así nada tiene que ver con lo que emprende Wagner desde el resentimiento en su panfleto antisemita *Das Judentum in der Musik* de 1850. Wagner era antisemita, Marx no. Münkler no pretende demostrar lo contrario, pero el acercamiento entre los dos pone en riesgo una clara diferenciación. El caso de Nietzsche es más complejo, Münkler no niega la defensa del judaísmo por parte del filósofo de Röcken. Pero la necesidad de la interconexión, en este caso la tesis de que Nietzsche defendió un antisemitismo cada vez más militante como reacción contra Wagner, demuestra de nuevo el error en la concepción del libro que lleva a las simplificaciones ya mencionadas.

Consideraciones sobre la religión son recurrentes en el libro. Es conocida la tesis de que los tres personajes intentaron fundar religiones alternativas al cristianismo (capítulo 5), pero de nuevo chirría hablar del marxismo (ateísmo) y del nihilismo como grandes propuestas que entran con mucha fuerza en el siglo XX, a la vez que de la insinuación de Wagner de una nueva religión. La presenta en su última ópera, *Parsifal*, en la que el protagonista es estilizado como un nuevo salvador, ahora no de origen judío y humilde, sino como caballero germano y nuevo líder de los caballeros del Santo Grial. Es difícil, y está condenado al fracaso, el intento de vincular en un solo contexto grandes sistemas con impactos más que reales y la imaginación de un compositor romántico, sin duda genial, pero a la vez bastante delirante.

Desde el punto de vista de los estudios literarios interesa sobre todo el capítulo seis, titulado «Análisis y narración». Es cierto que Marx, con su argumentación sistemática, se ubica en un extremo del pensamiento, mientras que Nietzsche, como negacionista de cualquier sistema, en el otro. El más literario entre ellos fue sin duda Wagner, aunque de Nietzsche conocemos más de 800 poemas y, por su estilo y dicción, el *Zaratustra* marca un antes y un después en la literatura en lengua alemana. Münkler busca el denominador común en el mito. Como tal considera Zaratustra y lo

acerca a la reinterpretación wagneriana de los mitos germánicos. Más difícil es integrar a Marx en este capítulo, y lo intenta a través de la figura de Prometeo (relacionado con el progreso de la humanidad). Pero nos quedamos de nuevo con la impresión de una construcción artificial en el planteamiento del libro. Una vez más hace falta un esfuerzo para aceptar los paralelismos entre la idea del mito de los tres y Münkler fuerza las diferencias llegando a la creación del concepto de lo prometeo-dionisiaco (p. 335). Y cuando falla Marx, recurre a Engels, quien demostró cierto interés por la figura histórica de Siegfried, el Prometeo de Wagner, que, sin embargo, no aparece en Nietzsche.

Las consideraciones más interesantes se encuentran cuando Münkler reúne a Marx, Wagner y Nietzsche bajo la etiqueta de revolucionarios. Cada uno lo ha sido a su manera, Marx fue el revolucionario de la política en los Estados, Wagner el de la estética en la música y Nietzsche el de la revalorización de todos los valores. Este paraguas común tampoco es muy original, parece retomado del ya mencionado Ricoeur, para quien Marx, Nietzsche y Freud afirman que el sujeto, recién nacido, no se construye a sí mismo, sino que es resultado de condicionantes históricos y sociales (Marx), morales (Nietzsche) y psíquicos (Freud). Quizá en este contexto resulta esclarecedor que los tres personajes que trata Münkler admiraron

a Napoleón como figura prometeica, es decir, como creador y agente de cambio con un final trágico.

El libro es entretenido, está escrito de una forma accesible y, aunque docto, la dicción académica no resulta farragosa. Está lleno de información interesante que en algunas ocasiones resulta incluso sorprendente. Lo discutible, a lo que ya hemos aludido más arriba, se puede corroborar a través de un pequeño artículo de 1967 titulado «Marx,

Nietzsche, Freud» en el que Michel Foucault considera a estos tres pensadores los fundadores de la hermenéutica moderna porque a partir de sus métodos y de los sistemas que crearon, las interpretaciones son inacabables, no hay sino interpretaciones. Y en este sentido el presente estudio es una más, y seguramente no de las más convincentes.

Arno GIMBER

Universidad Complutense de Madrid

AUTORES

MARINA SANFILIPPO. Licenciada en «Lingue e letterature straniere moderne» en la Università degli Studi La Sapienza (Roma), se ha doctorado en la UNED con una tesis sobre *El renacimiento de la narración oral en Italia y España entre 1985 y 2005* (Fundación Universitaria Española 2007). Actualmente es Profesora titular de Filología italiana en la UNED. Su línea de investigación principal sobre los distintos aspectos de la oralidad, artística y/o cotidiana, se subdivide en cinco sublíneas que se centran en temas concretos vinculados a este campo: la narración oral y popular, italiana y europea; el teatro italiano en perspectiva comparatista, sobre todo en época humanística y renacentista o en la escena contemporánea; la literatura italiana y comparada de autoría femenina; la literatura de la Shoah; la enseñanza aprendizaje de las competencias orales del italiano como lengua extranjera. Es coordinadora del Seminario sobre Literatura y Mujer de la Facultad de Filología de la UNED. Es miembro de la cátedra de Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo de la Universidad de Valladolid y forma parte de la junta directiva de la SELGYC. Para sus publicaciones, consultar su perfil ORCID o Academia.edu.

BEGOÑA ORTEGA VILLARO. Doctora en Filología Griega por la Universidad de Valladolid y profesora titular de Filología Griega de la Universidad de Burgos (España). Sus campos de investigación son el epigrama griego y la poesía bizantina, de los que ha publicado varias ediciones y traducciones, como la *Poesía lúdico-satírica*

bizantina del s. XI, en la colección Letras Universales de la Editorial Cátedra (2016), o *Antología Palatina. Libros XIII, XIV y XV (Epigramas variados)*, en la colección Alma Mater del CSIC (2021). Por otro lado, trabaja en la recepción de la literatura clásica en las literaturas posteriores tanto en lo que respecta a la poesía griega como a los distintos temas y mitos heredados de la Antigüedad grecorromana, tales como Fedra, Medea, Orestes y Ulises, entre otros. Ha publicado varios trabajos sobre esos aspectos, entre ellos la «Introducción» a *La Odisea* de la Nueva Biblioteca Clásica Gredos, y varios artículos en revistas y libros colectivos, como «Medea y Jasón en el *Purgatorio* de Ariel Dorfman» o «El imposible regreso del exiliado. Ulises en la obra de Alberto Manguel». Forma parte del Grupo de investigación *Marginalia*, que se dedica al análisis de la presencia de la Antigüedad clásica grecolatina en las distintas manifestaciones de la cultura popular contemporánea y en cuyo ámbito ha elaborado trabajos como «Medusas y Gorgonas navegando por la red» o «Darle un rostro a Ulises: un repaso por las últimas *Odiseas* gráficas».

DOMENICO SCARPA. Nació en Salerno en 1965 y vive en Pisa. Es crítico literario y traductor, y ha sido investigador en la Scuola Normale Superiore de Pisa y Research Fellow en la Italian Academy de la Columbia University de New York. Ha enseñado en muchas universidades italianas y europeas, como la Orientale de Nápoles, la Bicocca de Milán y la VUB de Bruselas. Hoepli acaba de publicar

su libro *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. En los últimos veinte años, Scarpa ha editado para Einaudi las obras de Natalia Ginzburg; para los *Meridiani* de Mondadori, las *Opere di bottega* de Fruttero y Lucentini; para Adelphi, obras de Gadda, Garboli y Parise; para Neri Pozza, obras de Giuseppe Berto; para Sellerio, las novelas de Graham Greene, y, de nuevo para Einaudi, en 2012, el tercer volumen (*Dal Romanticismo a oggi*) del *Atlante della letteratura italiana*. Desde su fundación en 2008, Scarpa es el asesor literario del *Centro Internazionale di Studi Primo Levi* de Turín. Sobre Levi, en solitario o en colaboración, es autor de las *Notes on the Texts* para los *Complete Works* (Liveright, 2015), del *Album Primo Levi* (Einaudi, 2017), de la recopilación de las *Lezioni Primo Levi* (Mondadori, 2019), de la nueva edición de *Storie naturali* (Einaudi, 2022) y de diversas antologías, ciclos de teatro, exposiciones y documentales de televisión. En julio de 2022, la editorial Einaudi publicó su *Bibliografia di Primo Levi ovvero Il primo Atlante*.

BARBARA D'ALESSANDRO es doctora en Filología italiana con una tesis sobre *La letteratura della postmemoria in Italia: 1978-2019*, cuyo objetivo fue realizar primero un reconocimiento y una actualización de los estudios sobre la memoria para, en segundo lugar, definir y analizar un corpus de autores, todos ellos pertenecientes al ámbito de los estudios judíos, que pueden definirse como «de la posmemoria italiana». Como *cultrice della materia* colabora en el área de crítica literaria

y literaturas comparadas de la Università degli Studi La Sapienza (Roma), forma parte del equipo de redacción de la revista de acceso abierto de la misma universidad *Novecento Transnazionale* (<https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale>) y es miembro del proyecto de investigación dirigido por la profesora Franca Sinopoli *Narrating the Trauma in European Literatures and Cultures from the second half of the 19th Century to the «late modernity»: a Comparative Approach to Memory and Post-memory narratives in Italy and Europe* (2019-2022).

ANTONIO GÓMEZ L-QUIÑONES se doctoró en las universidades de Granada (2003) y Colorado (2005). Actualmente trabaja como profesor titular de Literatura española y Literatura comparada en Dartmouth College. Sus áreas de investigación son las relaciones entre filosofía y literatura, el marxismo europeo, estética (lo sublime), memoria histórica y la crisis del neoliberalismo. Es el autor de tres volúmenes monográficos, *Borges y el nazismo: Sur 1937-1946* (2004), *La guerra persistente. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (2006) y *Lo sublime en la narrativa española contemporánea* (2011). Ha coeditado *The Holocaust in Spanish Memory* (2010), *Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla* (2012) y un número especial de la revista *Vandervilt Journal of Luso-Hispanic Studies* (2009). Más recientemente ha coordinado los volúmenes *La retórica del sur: Representaciones sobre*

Andalucía en el periodo democrático (2015), *La imaginación hipotecada: Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente* (2016) y *Cruzar la línea roja. Hacia una arqueología del imaginario comunista ibérico* (2017). Sus últimos proyectos han abordado el populismo en España, dossier especial en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2017), y las relaciones entre marxismo y hermenéutica, *La lupa roja. Ensayos sobre hermenéutica y marxismo* (TESEO 2019). Su próximo monográfico aborda la recepción del pensamiento político y cultural de Antonio Gramsci en España.

MANUEL GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN. Profesor titular de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, donde, actualmente, ejerce de Decano. Imparte docencia en el Grado de Estudios Ingleses, concretamente las asignaturas de *Estudios Culturales de Gran Bretaña, Irlanda y Estados Unidos, Narrativa Popular y Literatura Inglesa del siglo XX*. Sus líneas de investigación se concentran en dos campos. Por una parte, el impacto literario que la Guerra Civil española tuvo en los países de habla inglesa. Sus contribuciones más importantes al respecto son: *Los Internacionales: English Speaking Volunteers in the Spanish Civil War* (2009); *Un británico en la carretera de la Guerra Civil española* (2012); *La prensa británica y la Guerra Civil española* (2014), y *La mirada femenina. Prensa británica y Guerra Civil en España* (2018). Por otra parte, ha publicado diversos trabajos sobre

narrativa popular, especialmente novela policíaca: *Raymond Chandler, El Simple Arte de Matar* (1996); «Novela Hard-boiled»: El Límite de la Frontera» (2006); «El reflejo del mal en el ojo de lo policíaco» (2008); «El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policíaca y sus (des) encuentros con la ciencia» (2014); «*The Wire*: Otra serie más con policías» (2018).

CAMILA PALACIOS AMÉZQUITA es profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Estudios Culturales de la Université François Rabelais de Tours. Ha sido profesora universitaria de literatura española del siglo XX, de poesía y filosofía española y de un curso monográfico sobre la obra de Federico García Lorca. Escribe reseñas mensuales sobre libros de la sección de artes en el *Boletín del Fondo de Cultura Económica* de Bogotá. Actualmente, cursa el primer año de doctorado en la escuela doctoral Cultures et Sociétés, de la Université Gustave Eiffel en París, donde desarrolla una investigación sobre la filmografía de la directora de cine argentina Lucrecia Martel. Es, también, correctora de estilo de la revista *Bitácora Urbano Territorial* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y editora independiente.

CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid, con una tesis sobre la recepción del mito de Perséfone en

la literatura juvenil anglosajona (Sobresaliente Cum Laude, 2022). Es graduada en Lenguas Modernas, Cultura y Comunicación por la Universidad Autónoma de Madrid. En esa misma Universidad cursó un máster en Estudios Literarios y Culturales Británicos y de los Países de Habla Inglesa. Su labor investigadora se centra en la recepción de los mitos clásicos en formatos de la cultura popular, como la literatura juvenil o la fantasía, con especial atención a la construcción de identidades femeninas y juveniles. Entre sus publicaciones destacan «Mitos clásicos, fantasía y literatura juvenil. El caso de Perséfone en The Water's Edge, de Louise Tondeur». En Unceta, L. y H. González (eds.). En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea. Los libros de la Catarata/UAM, 2022, pp. 161-179; «At Least I Have the Flowers of Myself»: Revisionist Myth-Making in H.D.'s "Eurydice". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 2020, 62, pp. 69-89; y «El mito de Perséfone y el conflicto de la maternidad en Mother love, de Rita Dove». *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 2020, 9, pp. 33-39.

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ es profesora contratada doctora de Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología de la UNED. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura (2018) por la Universidad de Murcia y Premio Extraordinario de Doctorado en Artes y Humanidades. Es autora del libro *El cine en el pensamiento y la creación de Javier*

Marías (2019), X Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española, así como del estudio *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente* (2021). Sus ámbitos de especialización se centran en la narrativa hispánica de los siglos XX y XXI, con especial énfasis en la Semiótica, la Crítica y la Teoría Literaria.

RAQUEL MARTÍNEZ BALLESTRÍN es egresada del Grado en Español: Lengua y Literaturas con itinerario en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante. Obtuvo el Premio Extraordinario de Fin de Grado por la misma universidad, donde cursó el Máster en Estudios Literarios. Ha disfrutado de una ayuda para estudios de máster oficial e iniciación a la investigación del Programa Propio del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alicante, colaborando con el grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria, Literatura Comparada y Teoría de la Traducción Literaria (TeLiCom). Ha participado en las XII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante y en el Congreso Internacional «Espiritualidad y Literatura en el mundo hispánico» organizado por la Asociación de Hispanistas Siglo XIX en colaboración con la University of North Texas y la Aberystwyth University con una comunicación titulada «La creencia en la configuración ficcional de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Una propuesta explicativa para la

convivencia del oxímoron en el Realismo Maravilloso». Actualmente es doctoranda en Filosofía y Letras en la línea de investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

LUIS UNCETA GÓMEZ es profesor titular de Filología Latina en la Universidad Autónoma de Madrid. Junto a la Semántica y la Pragmática del latín, una de sus principales líneas de investigación es la Recepción Clásica, especialmente centrada en formatos de la cultura popular como el cómic, el cine, la televisión, así como en la narrativa de fantasía y ciencia ficción. En la actualidad dirige el proyecto de investigación del plan nacional «Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades

y alteridades» (<http://marginaliaclasica.es>) y es miembro del proyecto internacional *Imagines* (<https://imagines-project.org>). Entre sus publicaciones recientes, destacan «Odiseas del espacio. Reescrituras de la Odisea en la ciencia ficción». *Maia. Rivista di Letterature Classiche*, 2020, 72/1, pp. 157-183; «A Hundred Years of Classical Mythology in Spanish Educational Systems». En Maurice, Lisa (ed.). *Our Mythical Education: The Reception of Classical Myth Worldwide in Schools, 1900-2019*. Warsaw University Press, 2021, pp. 93-122, y la coedición, junto a Helena González Vaquerizo, del volumen *En los márgenes del mito. Hibridaciones del mito griego en la cultura de masas contemporánea*. Los Libros de la Catarata/Ediciones de la UAM, 2022.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA
GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL MANUSCRIPTS

1616: Anuario de Literatura Comparada (1616: Annual Journal of Comparative Literature), a journal published annually by the Spanish Society of General and Comparative Literature, is a means of expression devoted to studies in this area, the only limitation being that manuscripts must be approved by the Editorial Board for publication. While respecting the intellectual freedom of authors, the journal does not necessarily endorse the opinions expressed by them.

Original manuscripts in the form of Word for Windows, should be sent, preferably through the application for authors (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) or to Editorial Secretary, Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Articles must be written either in one of the official languages of Spain (Catalan, Spanish, Basque and Galician) or in one of those admitted by the International Association of Comparative Literature (English or French).

Manuscripts must be previously unpublished, have a maximum length of 60,000 characters, including spaces, in the case of articles, 30,000 in the case of notes and 15,000 for reviews. When calculating the length, please include any figures, graphs, maps, notes and bibliography. Figures, graphs, maps must be numbered with Arabic numbers and in order of appearance. Each of these elements should have a short title to define it and its source must be indicated.

Each submission must have a cover page indicating the title and subtitle (if any) in Spanish and English; the name and surname of the author(s); academic or professional information; complete postal address, phone number and e-mail address; and the date the article was completed. The author must also send a short 10 line abstract (max. 150 words) in Spanish and English and the descriptors or key words (max. 6) of the contents to facilitate its finding.

The font used must be 12 point Times New Roman, single spaced. Footnotes, in 10 point, should be numbered correlatively in Arabic numbers and with superscript in the text. Long quotations must be indented and in 11 point.

References in the citations and bibliography shall comply with the model parenthetical style of Chicago-Deusto in cases of texts written in languages of the State (adapted to the spelling rules of the Catalan, Galician and Basque), Chicago style in the case of texts in English (with a consistent use of the standard British or American) and the Chicago-style in the case of texts in French (adapted to its orthographic rules).

The numbering of sections and sub-sections in the original manuscript should be done with Arabic numerals and should not be mixed with Roman numerals or letters. Each first level section can be sub-divided into successive levels numbered consecutively beginning with 1. Always place a full stop (period) between the numbers referring to the different sub-sections (E.g. 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada will acknowledge receipt of original manuscripts within a period of 30 days after reception and the Editorial Board will decide on publication within a period of six months.

Authors will receive one galley proof. The Editorial Board asks that no important variations be entered in the original text during correction of the proofs, because of the extra publishing costs incurred. Authors must correct and return the proofs within 15 days after receiving them.

Copyright belongs to *1616: Anuario de Literatura Comparada*, and permission from the Editorial Board is needed for its partial or total reproduction, indicating the source in all cases.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1616: Anuario de Literatura Comparada, revista-anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, constituye el cauce de expresión de los estudios dedicados a dicha disciplina, sin más limitaciones que la aprobación por el Consejo de Redacción. Respetuoso este con la libertad intelectual de los autores, no se solidariza, sin embargo, con sus opiniones.

Los originales, confeccionados en Word para Windows, serán enviados preferentemente a través de la aplicación para autores (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) o a la Secretaría de Redacción a nombre de Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Se publicarán artículos en las lenguas oficiales del Estado español (catalán, español, euskera y gallego) y en las admitidas por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (inglés y francés).

Los artículos habrán de ser inéditos, con una extensión máxima de 60.000 caracteres, espacios incluidos, en el caso de los artículos, 30.000 para las notas y 15.000 para las reseñas. En el cómputo de la extensión correspondiente se incluirán los cuadros, gráficos, mapas, notas y bibliografía. Los cuadros, gráficos y mapas irán numerados en arábigo, correlativamente, y cada uno llevará un título breve que lo identifique y las fuentes de origen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título y subtítulo (si lo hubiere) en español e inglés; el nombre y apellidos del autor/-es; datos académicos o profesionales; dirección postal completa, teléfono y correo-e, y fecha de conclusión del artículo. Asimismo el autor deberá adjuntar un breve resumen de 10 líneas (150 palabras como máximo) en español e inglés y los descriptores o palabras clave (hasta un máximo de 6) del contenido del artículo que faciliten la localización.

La fuente del texto debe ser Times New Roman 12 puntos, con interlineado sencillo. Las notas a pie de página, en 10 puntos, irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Las citas extensas irán sangradas y en cuerpo 11 de letra.

Las referencias bibliográficas en las citas y en la bibliografía se ajustarán al modelo autor-año del estilo de Chicago-Deusto en los casos de textos escritos en lenguas del Estado (adaptado a la normativa ortográfica del catalán, gallego y euskera), el estilo de Chicago en los casos de textos en inglés (haciendo un uso coherente de la norma británica o estadounidense) y el estilo de Chicago en los casos de textos en francés (adaptado a sus normas ortográficas).

En la numeración de divisiones y subdivisiones de los originales deben emplearse números arábigos, sin mezclarse con cifras romanas o con letras. Cada división del primer nivel puede a su vez subdividirse en sucesivos niveles numerados consecutivamente, empezando por el 1. Siempre se colocará un punto entre las cifras relativas a las divisiones de los distintos niveles (ej.: 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en el plazo de seis meses.

Los autores recibirán una sola prueba de edición. El Consejo de Redacción pide que durante la corrección no se introduzcan variaciones importantes en el texto original, pues ello puede repercutir en los costos de edición. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo de 15 días, contados desde la entrega de las mismas.

Los derechos de edición corresponden a *1616: Anuario de Literatura Comparada*, y es necesario el permiso del Consejo de Redacción para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN:0210-7287-DOI:https://doi.org/10.14201/1616202212-CDU821

Vol. 12 (2022)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

www.eusal.es

LITERATURA DEL REGRESO

SANFILIPPO, Marina. <i>Literatura del regreso. Presentación</i>	9-17
ORTEGA VILLARO, Begoña. <i>La ítica inalcanzable: el imposible regreso de los héroes griegos</i>	19-48
PEDROSA, José Manuel. <i>¿Odiseo memorioso o mentiroso? Relato testimonial, cuento de mentiras y batallitas de soldados viejos</i>	49-78
SCARPA, Domenico. <i>La palabra «tregua» en Primo Levi: un neologismo arcaico</i>	79-103
D'ALESSANDRO, Barbara. <i>Después del regreso del Lager: la literatura de la postmemoria en Italia</i>	105-127
GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. <i>Contrarretornos: nación y cosmopolitismo en el exilio español</i>	129-154
GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel. <i>Las lágrimas de Rambo: el regreso del (al) infierno</i>	155-178

VARIA

PALACIOS AMÉZQUITA, Camila. <i>Imaginación sobrenatural en los textos críticos de tres poetas de la Generación del 27</i>	181-202
SALCEDO GONZÁLEZ, Cristina. <i>Deméter y la revisión de los mitos clásicos: madres soñadas y madres cotidianas en la poesía contemporánea en lengua inglesa</i>	203-226
LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. <i>El monólogo filmico desde la Semiótica Comparada</i>	227-249
MARTÍNEZ BALLESTRÍN, Raquel. <i>Las teorías ficcionales en el realismo maravilloso. Hacia una definición semántico-extensional del género</i> .	251-273
UNCETA GÓMEZ, Luis. <i>Texto e imagen en La cólera de Javier Olivares y Santiago García, o por qué la Iliada sigue teniendo algo que decirnos</i>	275-282

RESEÑAS



Ediciones Universidad
Salamanca

Diciembre, 2022

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA